老舍文集

第十六卷

老舍文集

第十六卷



老舍与外孙女(右)、孙女(左)一九六六年于北京寓所



一九六三年十月《出口成章》的序言手迹

第十六卷

目　录

和工人同志们谈写作

和工人同志们谈写作

一 不怕，不慌

先说“不怕”。有的人学习写稿子，拿起笔来就害了怕。他以为写稿子一向是文人的事，所以写起来必须多转文，多要笔调；要是光写大白话，一定教人家看不起。于是，他就皱起眉来，本来要写“今天天气很好”，却怕不够味儿；想来想去，写成了“满心兴奋的我，觉得今天天气是伟大无比的”；反倒不像话了。

沉住了气，不要怕，写大白话就好。大白话是咱们嘴里的活语言呵！学习别人的作品是有好处的，但不要专从别人的文章里去搜集漂亮的字眼，硬来装饰自己的文字。那样，一不留神，反倒弄得词不达意了。我们都会说话，就让我们说自己的话吧。说得明白正确，比乱用一些修词好的多；说得简单有力，比说得啰苏累赘好的多。简单明确的文字是好文字，乱用修词的文字不是好文字。不要怕自己掌握的词汇少，写出来的字句不文雅，就放下笔不写。我们要自信能用自己的话，明白清楚地写出文章来。真话、明白话，比什么都好。不必要的形容，不但不能教文字美丽，反倒破坏了文字的简单朴实。我们说，“我们热爱伟大的祖国”，因为我们的确热

爱祖国，我们的祖国也的确是伟大。假若我们说，“我们热爱伟大的苹果”，就不大对头了。乱用字是个毛病。我们的窍门是要凭我们自己的言语，写出干干净净的好 文章来。

现在说“不慌”。写下来的大白话跟嘴里的大白话不能完全一样。我们说话的时候，可以随时地补充、改正、重复，所以虽然说得不完全联贯、顺当、干脆，可是也能对付着把事情说明白了。写文章可没有这样的便利。写下来的话必须顺当、干脆、贯通一气。因此，我们写稿子千万不要慌。我们必须要先好好地想一想。想一想要写什么，和怎样写。比如说，我们要写一篇东西，报道在“五反”运动之后，工人们怎样积极地搞生产。我们就不必多写“五反”运动里的经过情形；那些情形已是人所共知的，不必再说一遍；我们主要地是报告今天怎么搞生产。这样，我们就可以三言两语地介绍一下，像：“五反运动结束了，我们的厂里有了新气象，”即可转入正文，不拖泥带水。

这样决定好，我们还要想是借着一个积极分子的模范事迹说明搞生产的热情呢？还是把全厂所有的新气象全说出来呢？我们必须先有个决定。有了决定，才能布置这篇报道的全局。要不然，就会东一句西一句地随便扯，不能成为好文章。尽管我们要只写二三千字，也须先写出个提纲，安排好头一段说什么，第二段说什么……。有了提纲，心里有了底，写起来就能顺理成章；先麻烦点，后来可省事。

按照提纲要写第一段了，还是别慌。先要想想这一段都说什么，把要说的都在心中盘算过，然后再动笔。练习写稿子最容易犯的毛病，就是有了上句，没有下句。那是因为想

一句就写一句，不晓得盘算全段儿。想起一句说一句不是好办法，那很容易写得前言不搭后语，勉强凑成一篇也会是胡涂文章。

盘算好了一段，就按着我们自己的语言写下来。我们首要的任务是把这一段话写得清楚明白，既不东一句西一句那么随便 扯，又不绕着弯子去找我们自己不完全了解的字眼。呵，我们要是能用自己的话写出一段清顺的文字来，那真够快活的！

二 多改多念

文章必须修改，谁也不能一下子就写成一大篇，又快又好。怎么修改呢？我们应当先把不必要的话，不必要的字，狠狠地测去，像农人锄草那样。不要心疼一句好句子，或一个漂亮字，假若那一句那一字在全段全句中并不起什么好的作用。文章正像一个活东西，全体都匀称调谐就美，孤零仃的只有一处美，可是跟全体不调谐，就不美。比方说，一个人长得并不俊，服装也不整齐，可是戴了一顶极漂亮的帽子，那能教他变成美人吗？不能！文章也是这样。“愤怒的葡萄”呵，“潺潺的流水”呵，单看起来也许不错，要是放错了地方就不中用；删去它，别心疼！若是整段可有可无，整段就都可以删去。文章必须简练经济，不要以多为胜。一句话说到家，比十句八句还更顶事。不着边际的话一概要删去。

这样“锄”一两遍，看一看全篇已经都联贯清楚了，再细细修改字句。首先，要把不现成的字，换上现成的字，把

不近情理的字，换上近情理的字。比方说，我们的小猫在屋中撒了一泡尿，我们便写“这使我异常愤怒”，便似乎不大近情理；不如说“我有点生气”。一个爱洁净的人是可能因小猫这个举动生气的，可不见得就“异常愤怒”。反之，我们听到美帝国主义的飞机滥炸平壤，而只“生了一点气”，并不“愤怒”，就不近情理。要打算教文章带感情，能感动人，我们必须揣摩我们的话语近不近情理。

文章通体都顺当了，我们须再加工，起码教重要的句子有力 量，带感情。由心里说出的真情实话必定有力量。文字的力量来自我们的思想与感情，不来自从字典辞源找来的字汇词汇。我们的思想好，感情厚，我们就一定能教普通的话变成很有力量的话。在我们和人争辩的时候，我们不是也说普通话么？可是往往很带感情。写文章也能够这样。我们要相信自己，确是能用大白话说得一针见血，我们就敢放胆地下笔了。我们写稿子要有斗争地主、奸商，或贪污分子那样的勇气，一句话把对方说得低下头去。我们会说这样的话吗？会!好，为什么不把这样的话放在文章里呢?心里的真话——有思想有感情的话——是文艺作品的话。

为多修改就须多念自己的文章。这里所说的“念”是朗读的意思。文字写在了纸上，我们不容易知道它们的声音好不好，音节好不好，用字现成不现成。非出着声儿念不可。嘴里念，耳朵听，我们会立刻听出文字的毛病来：有的句子太长了，应当改短；有的句子念着绕嘴，必是音节或字眼安排得不对劲，要设法调换修正；有的句子意思好，可是念起来不嘹亮，不干脆，听着不起劲，这必是句子的结构还欠妥当，

或某几个字不大现成，应当再加工。一个好句子念起来嘴舒服，耳朵舒服，心里也舒服。我们拉胡琴必须先定定弦。我们朗读文章，正好像拉拉胡琴，试试弦，声音不对就马上调整。

念给自己听是个好办法，可还不如念给别人听。别人的耳朵有时候比咱自己的更可靠。特别是诗和话剧，一个字用的不好不对，听者马上就会感到别扭。我们必须要求自己，写出来的东西先能教别人听得明白，然后更进一步教别人听了挺过瘾。可千万别把自己的文章藏在口袋里，不敢念给朋友们听；也别怕朋友们听了提意见。说到归齐，文章是写给别人看的听的呵！

我们还要多念别人的作品，这里的“念”是阅读的意思。光自己写，而不多念别人的作品，不容易进步。顶好是写和读并进；自己常常练习写作，也不断地阅读好作品。自己老不写，就不能充分得到阅读作品的好处；光自己写而不阅读作品，就不能吸收经验，丰富自己。作品是写作经验最具体的表现。我们从一篇作品里，可以看出作家怎样运用文字语言，怎样描写风景，刻画人物，怎样布置全局，怎样安排各处的情节。这些，都是我们应当细心体会的。这样学习了一篇作品，我们就会明白：原来一篇好作品是一个艺术品，处处都是事前布置好了的，所以那么有层次，有发展，有起有落，有头有尾，不是随便一写，顾前不顾后，或这儿太多，那儿太少，一疙瘩一块的。

怎么去写一件事，应该由作者自己决定——怎么写的最经济，最有效果。这就是说，我们不必去摹仿别人。我们念

别人的作品是为丰富自己的经验，而不是为照猫画虎地去套别人的套子。这一点很要紧。比如说，念了别人的作品，我们看明白人家能用三言五语刻画出一个人物，好，我们便应当学这个方法，也设法去用三言五语描画出个人物，可不是人家的人物姓王，咱们自己的人物也得姓王，人家的人物爱唱戏，咱们的也得爱唱戏。我们要从别人的作品中学来写作的方法，而后运用这方法去自己创作，若是照着葫芦画瓢，人家怎么写我也怎么写就不对了。况且，即使一部好作品，其中也难免有薄弱的地方。有的作家很会刻画人物，而不会安排情节，有的很会描写风景，而文字不大利落。在我们念作品的时候，须“睁开眼睛”，看到好处，也看到坏处，从而学那优点，不学那缺点。要不然，把别人的缺点都学来，就越学越坏了。

三 怎样运用口语

在第一段里，咱们说过，大白话是咱们嘴里的活言语。大白话就是口语。用口语写出来的东西容易生动活泼，因为它是活言语。活言语必然念起来顺口，听起来好懂，使人感到亲切有味。

让咱们还先从用字用词上说起吧。

㈠要现成。作文章应当用现成的字和词，在前面已经略略交代过。现在，不妨再说一说，因为这是个很重要的问题。您看，我时常遇到这样的事：某同志已在工厂或部队生活过好几年，很想写出他所熟习的生活，可是写不出来，据

他们自己说，是因为缺乏字汇词汇。有的同志还给我来过信，问缺乏字汇词汇怎么办。这使我很纳闷。难道在工厂或部队生活过好久，就不知道各种机器和各种武器的名称吗？就不知道工厂里部队里的日常用语吗？“迫击炮”就是“迫击炮”，并没有别的词汇可以代替呵。“计件工资”就是“计件工资”，也没有别的词汇可以代替呵。再说，既在工厂或部队里生活，每天都要劳动，办许多事情，难道不说话吗？至少，大家也得跟别人一样，有吃喝起居等等事情吧！那么，“吃饭”就是“吃饭”，难道因为作文章就须改为“进馔”么？

我看哪，这是犯了咱们在第一段说过的毛病，就是他们总以为一拿笔写文章就得放下日常生活的言语，而另换上一套。这个想法不正确。您看，作家们不是时常下厂下部队去学习工人和战士的语言吗？假若工人和战士没有丰富的言语，作家们干什么去向他们讨教呢？毛病呵大概是在这儿——有的工人和战士有点轻看自己的语言。的确，一位工人或战士说不上来一位教授的话，可是工人或战士一时并不会去描写一位教授的生活。况且，一位大学教授也并不对学生们说：“上课矣，尔辈其静听予言！”同志们，文字越现成越有力量，不要考虑什么文雅不文雅。“小三儿把衣裳弄脏了”比“小三儿将衣裳玷污了”要有劲的多。“汗流如浆”远不及“汗珠儿掉在地上裂八瓣”那么生动深刻。躲着生活中现成的词汇不用，而另换一套，是劳而无功的。

（二）要选择。看了上边的一段话，我们就知道写文章须用现成的字与词。可是，这并不是说，凡是现成的字与词都可以拍拍脑袋算一个。我们须细心地选择一下，看哪个最合

适。

比如说，“上学”和“入学”两个词本来是差不多的，可是它们并不完全一样，我们就不好随便地用。“小三儿上学去”是说小三儿到学校去；“小三儿入了学”是说他考中了，入了学校。这样，一个“上”字和一个“入”字就不能乱用；一乱用，意思就不明确了。再比如说，“行”跟“走”本是一个意思，可是我们不说“我行到东安市场”；在这里，“走”字现成。赶到我们说“行军”的时候，又必说“行”，不说“走”；“行军”现成，“走军”不像话。现成不现成就是通大路不通大路，大家都那么说就现成；只有我们自己那么说就不现成，我们应当留点心。

再看，“作”“干”“搞”三个字不都是一样的么？可是，我们要先选择一下，看看哪个最合适。在“他作事很认真”这一句里，“作”字最恰当。我们不能说“他干事很认真”，或“搞事很认真”。在“你要好好地干”里，“干”就比“作”和“搞”都更有劲。“他把事情搞垮了”，“搞”又比“作”和“干”都更恰当。

这么一看，我们就可以看明白：那些发愁字汇词汇不够用的同志们也许并不缺乏字汇词汇，而是不会选择与调动自己知道 的字眼儿。用现成的字眼儿作文章，必须注意怎么选择，怎么调动。这就是说，我们须给我们平时用的语言加点工。平时，我们用错一两个字，也许没有太大的关系，写文章可不许用错一个字。用错一个字，话就不明确，成了胡涂文章。我们学习写作，先别光发愁字眼儿不够用，到处去找什么“潺潺”呵，“熊熊”呵，“涟漪”呵，有了这些半死不

活的词汇并不能教咱们写出好文章；没有它们，我们还是能写出好文章来。最要紧的是把咱们知道的字眼都用得恰当合适。作文所以是费脑筋的事，就在这里—— 写在纸上的字要个个明确，个个合适，我们要想了再想，不许马马虎虎。为了“作”“干”“搞”这类人人知道的字也要用脑筋细想细选。这就叫作“推敲”。有一个古人作了一句诗：“僧推月下门。”后来一想，“推”字不如“敲”字好，因为“推”字的动作太“瘟”，不如“敲”字的动作既有动作，又能出声儿。您看，同是现成的字，有响声的就比哑叭字好得多。当然，推门也可能出声儿，可是推门的声儿不像敲门的声那么响亮，那么好听。我们作文或作诗，也得下些“推敲”的工夫。想了再想，一点也不随便。这是我们必须下的一番工夫。不下达番工夫，而只想大笔一挥就能写出一篇好文章，没有那回事。我们作文既不要先害怕，也别着急。作什么也是一样，都是功到自然成。

(三) 新字新词。照着前边所说的，我们是不是应当吸收新的词汇呢？—一定要吸收。“抗美援朝”，“爱国卫生运动”，都是几年前所没有的，而现在已成为尽人皆知的，我们怎能不用呢。它们已经成为大家口头上的，而且没有别的词汇可以代替它们，它们也就都现成。

可是要当心，要用一个新的词汇，必须先十分明白了它，千万别似懂不懂就乱用。“检查”是“检查”，“检讨”是“检讨”，不能 随便将就。自己不明白一个字一个词，就赶紧去向别人讨教，千万别不懂假充懂，那最误事！

说到这儿，我又想起那些发愁词汇缺乏的同志们。我看

哪，他们心中也许有许多词汇，可是一到用的时候就抓了瞎，到底这个词怎么讲呢？不用它吧，不行；用吧，心里没底！所以他们发了愁。假若他们平日有“不明白就问”的习惯，他们一定用不着这样发愁。把平日口头上说的词汇都重新检查一下，看看到底真明白了多少，也许是个好办法。不明白的赶紧去问。我们要运用口语，就不能不用口头上的新名词，要用它们就须先明白它们。不这么办，我们不易丰富自己的语言。

以上是由用字用词上讲怎么运用口语。以下另说两件事：

㈠应否用土话。口语里有许多土话；土话在一个地方现成，在另一个地方就不现成，或甚至完全不懂，所以我们用土话的时候得考虑一下。我们顶好用普通话写文章，少用或不用土话。我们全国都正在进行推广普通话的运动，所以我们写文章也该用普通话。这是我们的一个政治任务。不会说普通话怎办呢？只有一个办法——学。

㈡造句。从造句上说，我们也要遵照口语的句法。一般的说，中国话在口头上是简单干脆的，不多用老长老长的句子。我们往往爱犯造长句的毛病，不但念起来不自然，不悦耳，不易懂，而且有把自己也绕胡涂了的危险——自己已绕胡涂，读者就更胡涂了。按照我的经验，我总是先把一句话的意思想全，要是按照这点意思去造句呢，我也许需要一句很长很长的话；于是，我就用口语的句法重新去想，看看用口头上的话能不能说出那点意思，和口头上的话怎样说出那点意思。我往往把一个长句子分成好几个短句来说，既能把意思说明白，而且说得很自然，挺带劲，不拖泥带水。用这

个方法造句，写出来的一篇东西虽不能完全是口语，可是大致都能接近口语了。思想尽管深，能用普通的句法说出来，思想就变成谁都能明白的事儿了。

四　写透一件事

关于这一项，分三段来说吧：

(一)写自己真知道的事，不写自己不十分知道的事。一个学生不写学生的生活，而在报纸上找些婚姻法宣传资料去写，一定写不出什么名堂来。写东西非有生活不可。不管文字多么好，技巧多么高，也写不出自己不知道的事情。我们是工人，就写工人的生活。

这样，写作范围不就太小了么？只要写得深刻，范围小点没有什么关系。一位伟大的作家的确能够写出许多不同的人物，好多不同的事情，可是咱们现在的目的是先写好一件事，还不能希望马上成为伟大的作家。咱们今天若能好好地写出一篇反映真实的报道，诚诚实实地宣传咱们厂里新找到的窍门，从而传布到全国，推行到全国，咱们的功劳可就真不小！咱们若能就着咱们所知道的一件事，写成个独幕剧，使全厂的或几个厂子的同志们看了戏，都受到感动，增加了生产，咱们也就立了功。不怕写的少，就怕写不好。写出十几句话的一首好歌子，风行全国，到处起很大的鼓舞作用，功劳也不小呵！

(二)抱定一个题目写，不要一会儿一换。初学写作的人往往有这个困难：很高兴地看中了一件事，打算用它写成一

篇小说或戏剧。可是，及至一动笔，才写了几句就写不下去了！这是怎么一回事呢？这有许多不同的原因，其中最常遇见的一个是我 们只看见了事情的表面，而没有看见它的根儿，所以写了几句就搁下笔，怪扫兴的。我们不应当这么容易动摇，而应当深入地去挖那件事的根儿，养成我们对事事物物要刨根问底的习惯。我们的责任就是遇见事必去刨根问底。假如我们老满足于事情的表面，看见一件热闹的事，不求甚解，动笔就写，写不出就扫兴，一来二去我们就丢了信心，不想再拿笔了。反之，我们若是抱定刨根问底的态度，我们就会慢慢地体会出来，不管事情多么热闹或多么简单，不过都是表面的现象。赶到咱们挖到事情的根儿上，热闹的事也许原来很简单，简单的事儿也许并不那么简单。事情的根儿就是问题所在。

找到问题，咱们心里可就透亮多了。呵，原来这件热闹的事并没有什么了不起，问题很简单哪；原来那件简单的事倒并不应当轻视，问题不小呵。这样，咱们就不再被表面的现象迷惑住,也就容易判断出哪个值得写和哪个值不得写,不再冒冒失失地不管三七二十一拿笔就写，也就减少了因写不出而扫兴灰心的毛病。

一旦找到问题就死不放手，加劲儿挖掘它的根儿，越挖越深，咱们也就越有的写了。呵，昨天老张闹脾气，原来不是因为肝火盛，而是他有个思想问题。什么思想问题呢？他呀不明白“计件工资”的好处。哪一点他不明白呢？他呀不明白工人的利益和国家的利益是一致的。您看，当作一个问题看，咱们就能由老张个人闹脾气看到国家利益上去，这不

就有好多话可说了么？抱住这个题目挖吧，别放手！

还有，看到了问题就得解决问题。这么一来呀，咱们的文章可就有头有尾，是个整的了。要是只形容了老张闹脾气，当然没有多大意思。光加上两位弟兄拉着他去吃一顿饺子，老张才有 了笑容，问题也还没有解决。我们得想出解决问题的办法，这可就热闹了。光劝说还不行呀，得一面说服，还一面教他看到积极分子的实际行动呵。老张的为人虽然怪好的，可是个性很强呵，这就得用种种方法感动他，教他心服口服地打通了思想。要是能四面八方使劲，具体地写出老张怎么改变了态度，变成热烈拥护计件工资制度的，这篇作品必能发生很大很好的影响。我们看问题，挖问题，而后解决问题，我们就能写出相当好的作品来。不抱住一个问题挖到底，而随便今天试试这个，明天试试那个，必至一无所成。

㈢ 能抓住问题就不至于千篇一律了。一个问题怎么来的和怎么解决的，必与别的问题的来龙去脉不同。同一样的问题又因为人物的性格不同，工地不同，时间不同，而有特点。我们要细心地看，看问题，看人物，看地点，看时间，把有关的事物都看了，自然会写出一篇与众不同的东西来。

工人同志们一写到解放后的生活提高，往往就描写家里吃饺子。不错，吃饺子的确是好现象；可是，千篇一律都说包饺子就不新鲜了。难道不许吃炸酱面么？再说，真要是看出问题，不提包饺子也不要紧。要写透一件事必须钻到事情里边去，可千万别不管是写什么问题老先预备下一个套子——老拿包饺子开始！钻到问题里面去就必定有话可说，用不着套套子。

也许有的工人同志要问：我们能那么细心，钻到问题里面去吗？我说：能！一定！您是工人，您能掌握那么复杂的机器，能找窍门，能发明创造，怎么就不会钻到一个问题里边去，写透一件事呢？您多半是有点害怕，以为没有现成的套子，就怕写出的东西不像样子。您不必胆小，那些套子不是给您预备的，只要您肯用心，肯下工夫，您会创作！

五　突出主题，安排材料

突出主题与安排材料，这两件事是分不开的。干什么要安排材料？就为的是突出主题。

不管是写什么，小说也好，戏剧也好，咱们得先打定主意——要表现什么一个道理。

道理不要多，初学写作的顶好是抱定一个道理来说，切勿贪多。贪多必会顾此失彼，越写越乱。

还拿老张闹脾气那件事来说吧。一个有本事的作家会巧妙地调动材料，照顾到计件工资运动的全面。他会写出工人中的积极分子怎么起带头作用，影响了别人，也写出保守分子的多种多样的顾虑。同时，他也写出领导上怎么布置工作，使运动稳步发展，不急躁冒进。他也会写出干部中间有什么思想情况，领导上如何鼓励积极分子，如何教育落后分子。这样，他把这个运动的全面都照顾到，随时用具体的事情说明许多道理，而这许多道理又能都碰上那个总道理，有力地帮助发挥那个总道理——只有劳动生产率不断提高，国家建设才能迅速发展，工人生活才能不断改善，国家建设的利益和

工人的利益是完全一致的。他可能用这些事儿写出个五幕的大戏，或是十多万字的一部小说。

可是，我们初学写作的就不易一下子写出那么多的人，那么多的事，那么多的小道理，而后又汇成个大道理。我们顶好抱定一个道理来说，比如只说老张一个人怎么由想不通而想通，怎么由闹情绪变为热烈拥护这件事。这就是咱们这一篇东西的主题——老张在建立计件工资制度中的转变。这个主题的道理就是国家利益和工人利益是一致的。

规定了主题，咱们就该安排材料了。一个人有一个人安排材料的方法，所以同一主题可能有几个不同的写法。咱们现在只提出几条办法作参考，至于实际上您怎么安排材料，还是由您自己决定；要不然，岂不又犯了按照格式往上填材料的毛病了么？

咱们应当先介绍老张，他是这篇东西的主人呵。怎么介绍呢？咱们知道他正闹情绪，是不是就大撒巴掌没结没完地写他怎么闹脾气呢？不是！咱们的任务不是专形容老张怎么闹脾气。假若咱们把他形容成摔家伙，打板凳，见着人就瞪眼吵嘴，那还像个可爱的好工人么？他要是任性地无理取闹，他还能转变么？尽管您确是看见过老张大发脾气，您也不必都写上，多写不要紧的事没有好处。写作得知道哪里该使劲，哪里不必多使劲，这就叫艺术的手腕。假若您把老张闹气写得生龙活虎，赶到写他自己作思想斗争的时候可能倒没有声色了。思想斗争不是比闹脾气更重要么？您搬五块砖不会用搬十块的力气吧？作文也是那样。

该少写的就不多写，换句话说，就是“该收敛的就不铺

张”。您看演员们唱戏，不是把力量用在必须叫好的地方吗？

该把力量留在后边用，别一出来就满头大汗地使劲，还拿唱戏作比方：演员一出来就冒着调唱，恐怕后来就不易唱下去了。

劲儿要慢慢地使，一步比一步紧，越来越使劲；您要是参加五千米竞走的时候，一放枪就把力量都拿出来，就怕后力不佳，得不了第一。

关于老张的闹脾气无须多写，有几句就行了。这不过是为介绍出个人物，和他的思想情况；不必多铺张。

他怎样生气，要根据他的性格来决定。性子暴的和性子温 的人，连闹情绪也各有不同。老张是哪路人呢？要先想好，为的是好借着闹情绪就表现出他的性格来。吹胡子瞪眼睛的必是暴性子，低着头生闷气的必是个软性子。我们若一下笔就决定了人物的性格，后面就好布置了。暴性人痛快，说怒就怒，说喜就喜。他的转变过程可能快一些。反之，软性子人嘴中不多说多道，可是心里有数儿，转变就许慢一些。我们要注意这些，以便人物性格的发展和事情的发展相辅而行，近情近理。

把老张介绍完了，又怎么办呢？我想，您必定知道许多有关于他的事情。那么，就挑选一下吧，看哪个事情最能打动老张，使他转变。您知道的虽多，可不必都写上，请您挑选挑选，用那最有劲儿的事情。写东西得会抄近，不要绕远。您知道十件事，都有关于老张；那么就找一两件最生动有力的用上，别把十件事都拼上。厨师傅的手艺要表现在作一盘糖醋鱼上。他把糖、盐、醋、油都配合得那么好，作出来的

鱼又嫩又美，既不太甜，又不太酸，咸淡也正合适，这是本事。他的手艺不表现在拼盘上，本来嘛，都是现成滷味，拼在一块儿，多一样少一样都无所不可，算什么本事呢！知道的多，写的少，您心里就老有底，处处有话可说。知道的少，偏要写的多，必定捉襟见肘。写的少而合适，必定比写的多而不发生作用强的多。

也许，老张的转变是由于开大会的时候，听了领导上的大报告，受了感动。尽管这是事实，您可别那么写。假若您是写一出戏，您怎好用开大会去解决问题呢？您看，舞台上，大家静坐，一个人讲一个钟头的话，而后老张立起来说，我明白了！这算什么戏呢？这不行！就是写小说，这么办也不行！好家伙，您把大报告都抄上，怎能算是小说呢？您得把大报告里最适于说服老张的道理，借着一件事情，对症下药地教老张知道了，教老张开始 动摇一下。然后再找一件具体的事，再动摇他一下。而后，慢慢地他才想明白了。不管是戏，还是小说，您得找矛盾，找冲突。俗话说：不巧不成书。这可不正确。我们应当说：没有矛盾，没有冲突，不能成书。

可能老张自己就有许多矛盾。他是爱劳动的人，平日干活相当积极。可是，他也许不愿意教一种新制度管束着，以为那是领导上看不起他，不信任他。也许是他自己愿意干，而顾虑小组里的别人的能力差，万一把事情弄砸了，他也受连累。也许他……您须选择哪个是老张的主要的心理矛盾，哪是次要的，好去布置到后来怎么扭转他的思想，用什么具体的事实说服了他。

他跟别人也有矛盾。这，我们就须选择一两个正面的人

物，来批评他，规劝他，感动他。

这样，利用活的人和具体的事，始终围绕着主题进攻，一步比一步紧，一直攻到高潮，而后解决了问题。咱们的眼睛始终要盯住了主题，安置一个人和一件事都要与主题有关，不扯一句闲盘儿和废话——自然，当您练习多了，有了经验，您是可以放松一点，多安插上一两个小情节，使文章更活泼一些。这可是后话，现在咱们正在学习，顶好是死死地抓紧主题，别耍俏皮。

照咱们这么说，写个作品可真不容易。您先别怕，练习过几回，您就慢慢地摸着门了。请您记住下边这些意见吧：

先搜集材料，越多越好。

最好的材料是您亲身经历的事情。从别人嘴里听来的，只能作补充材料，别把它放在最要紧的地方。

有了许多材料，就开始决定主题是什么。

决定了主题，心里就盘算：该用哪几件事和哪几个人呢？别贪多，两三个人，一两件或两三件事就能写成一篇东西。人物一出来就是一大群，非闹迷了头不可！

决定了人和事，您再盘算，该先说什么，后说什么。盘算过几次，您心中就大概有个谱儿了——这就是说，当您还没动笔，您已经想好了全篇的布局，从哪儿起，到哪里收。一眼看到底是最保险的办法。假若您还没想好一篇故事中的收尾，就先别动笔写头一句。

当您盘算的时候，您须认清，要拿人和人的冲突，事和事的矛盾，编成一个故事。您可别这么想：一开头我用《人民日报》的某一篇社论的哪几句话，然后隔不远再用大报告

里的哪几句话；然后再教某个人物背一段什么文件。您以为这么处处“有诗为证”就可能使主题突出了，其实不然，咱们不是作“八股”文章。咱们是用活生生的人与生动的事表现出主题,教读者看见这些人这些事不但明白其中的道理,而且受了感动。对了，是教读者受感动；这才是文艺作品的力量。咱们教读者看见老李老王，而且看见他们的生活与思想，教读者喜爱老李而不喜爱老王,教读者佩服老李的所作所为，而批评老王的行为。咱们就是这样用活人活事表现主题，使读者不但明白了一件事，而且从心里愿意随着咱们的意思去拥护什么，反对什么，受到教育。拿李逵来说吧，《水浒传》里并不细细说明他每一举动都有什么革命意义，可是通过他的真杀真砍的行动,咱们看出来他确是农民造反的一位好汉。咱们也须这么写东西。为突出主题，咱们顺着主题思想，像一根线似的，串起人物和事件，使读者看见这些人和事不但明白了主题，而且接受咱们的思想——真好，这说的对！

还须记住：人物和事情不但须串在一条线上，还得逐步地发展，像一朵花似的今天吐了蕊，明天就开开了，放出香味。因此，我们得把事情排列好，准备下发展的条件。还拿老张来说吧，假若咱们一开头就说，老张是个顽固透顶的家伙。这可就坏了，咱们把门堵死了，没法再发展。反之，咱们一开头就说，老张的个性很强，可是很爱思索事儿。这就好办了，因为他好思索事儿，他就可以转变；因为他个性很强，所以虽能转变，而需要相当长的过程。这么着，咱们可就给他预备下了发展的条件。好吧，咱们就布置吧：先说他闹情绪，而后再说他怎么和老马冲突起来，而后又说他怎么

看见老刘爱惜国家财物，在雨地里拣碎麻绳儿，剁成麻刀用，他受了点感动，而后……就这样一层一层地发展，一直到他转变。

发展要自然，活像那么回事儿。在旧日的戏曲里，往往犯这个毛病——“戏不够，神仙凑”。戏弄不转了，怎么办呢？来个神仙吧。一阵狂风，神仙来了，把被困的英雄救了出去。这不叫戏，而应当叫作变戏法儿。咱们可别变戏法儿！咱们得就着真人真事从新安排，教咱们的故事层层发展，发展得自然，近情近理，可不能无中生有，忽然来一阵狂风！前面交代过的，后面加以发展，千万别在半中腰忽然钻出个新情节来。

所谓把真人真事从新安排，就是教咱们所写的人，所写的事，比真人真事更突出。比方说，老张是个不坏的人，可是说话有点结巴。我们若是照实描画，也得教他结巴，那就容易招笑，破坏了一个严肃的故事。不必提他结巴。反之，我们形容一个坏主意很多的人，原来的“模特儿”并不结巴，而咱们教他结巴也好，因为他有时候假装结巴，好匀出工夫想坏主意。对于真事也应考虑，我们若是写报道呢，就该绝对照实事去写，不可随便乱写，以假报真；我们若是写小说或剧本呢，就不妨以真事作底，而把它的前后次序和拐弯抹角的地方变动一些，教它更集中，更有劲，更能帮忙突出主题。我们不妨把老张的鼻子安在老李的脸上，也不妨把老李的事放在老张的身上，反正怎么合适，怎么更有劲，就怎么办。我们要知道的多，而写的少，就是为了这个——越知道的多，越便于调动。真人真事不过是材料，我们要把他们和它们调动

得更突出有力。我们是在创作，不是给老张老李照像。

六　谈人物的刻画

人物最难写。可是，在小说和戏剧里一定得有人物。就是在一段故事性的鼓词里，也非写出人物不可。小说和戏剧这类的作品的目的就是用人教育人。小孩子念童话，看到小狗熊早晨起来先刷牙漱口，就也不再等妈妈催促，自动地去刷牙漱口，向小狗熊看齐。在小孩子的心里，小狗熊跟人一个样，所以童话里就用动物当作人去教育小人儿们。对小孩子讲一片刷牙的好处，也许不如用小狗熊作榜样的效果那么既快又好。成人也是如此，跟他讲道理，他可能毫不动心，用几个活生生的人给他作榜样，他就会受到感动。

我们必须重视人物的创造。人物，在文艺作品里，占最大的分量。文字与结构等等也要紧，人物可是特别要紧。假若一本小说或戏剧里的文字很美，事情也好，可是没有人物，就很难成为一本好小说或好戏剧。

一个人有一个人的样子。我们写作品必须先教读者看见人物的样子。咱们念过《水浒传》以后，一闭眼就能看见李逵和武松，因为《水浒传》里把他们的样子都生动地介绍给咱们了。作品里的每一个人必须有一定的样子，为的是教读者认识他们，而后决定喜爱哪个讨厌哪个，跟哪个作朋友，拿哪个作敌人。我们 喜爱英雄，英雄必有英雄的面貌；我们憎恶坏人，坏人也有坏人的嘴脸，都活生活现。读者就从这不同的人物形象中得到教育，学英雄，不学坏人。咱们是先用

人物吸住人，哎呀，林冲多么好，高俅多么坏；而后教读者得到教育，同情林冲，憎恨高俅！

一个人的样子的形成，一来是靠着天生来的长像，二来是靠着环境和职业。一个人的眼睛大是天生来的，可是因为环境不好，或长期收拾钟表或作校对工作，他的大眼睛就容易变成了近视。我们须把这两样结合起来，教人一看就看清他是什么样子，和他是作什么的。一位大眼睛的教师就跟一位大眼睛的壮士不大相同。一位工人和一位农民也不相同，尽管二人的身量与模样都差不多。这须经常地留心观察，而且千万别写您不知道的人。

可是一个人物不能专靠样子支持着，他还必须有自己的性格。性格比样子更重要。李逵长得并不怎么好看，可是我们喜爱他，因为他有个好性格。我们爱他的性格，也就爱他的样子了。一个漂亮的人而没有好性格并不见得可爱。一个人的举止行动多半是由他的性格决定的。

怎样使性格与样子配合起来呢？一个人的样子不一定跟他的性格表里一致。一个豹头虎眼的汉子可能胆子并不很大，一个白面书生可能浑身是胆。不过，初学写作的人顶好教人物里外一样，简单一些就容易写一些。虽然这么写有时候使人物不够深厚，可是保险不会写乱了。形容一个笑里藏刀的人，模样满漂亮，脸上老带着笑容，可是嘴里说好话，脚底下使绊儿，的确比形容直筒子脾气的心口一致的人更有意思，可是假若技巧不高，就不容易写到好处，反会令人莫名其妙。一个人的外形与性格一致呢，我们就不会写走了样子。一个人的性格复杂还是简单，我们也要量力而为，不可一上来就

找个性格顶复杂的人来写，那很容易把咱们自己绕胡涂了。

写外形最好三言五语就交代清楚，不要拖泥带水地说上没完。读者希望很快地看见一个人物的面貌，而且容易记住。我们也就应当满足读者这样的要求，不可只抓住人物的耳朵形容上一大车话，那会使读者感到厌烦。我们须把一个人物的外形特点看透了，而后用最简单有力的形容写出来，教读者一下子记住。比如说，有那么一个奸商，他的外形特点是脖子很细很长，我们就抓住这特点，说他的脖子像一根鸡腿，而后略略道及他的眉眼，读者便容易记住他。

同样地，写性格也要干脆，不要拉不断扯不断地多扯。更要紧的是前面怎么交代，后面怎么发展。这就是说，写东西要不错眼珠地老盯住人物。介绍的时候已说过，某某的细长脖子像鸡腿，隔不远就再顺手儿提一下，使读者再看见这特点，就加深了印象。对于性格也是这样，介绍之后，人物不是要作点什么吗？好，老顺着他的性格去写，他的所作所为，一举一动，都正和他的性格相合。一个性格强的人遇到困难必不肯轻易低头，一个性格软弱的人遇到困难就马上皱眉。光说他性格强或弱，空口无凭，我们必须教他遇见点事情，看他到底是强还是弱，怎么强和怎么弱。所以，故事的发展和人物性格的发展是结合在一块儿的，而不是人干人的，事干事的。包公的性格正好配合上铡美案的事情，假若咱们教秦香莲没遇见包公，而遇见一个软弱无能的官儿，可是结果也把陈士美铡死，那就不能令人信服了。眼睛盯住您的人物，教事情一次再一次地考验他的性格，人物的性格就越来越明显，越突出。

您得老惦记着您的人物，想着他，看着他，直到他成为您的 最熟识的人。一闭眼，他就能立在您的面前。他怎么说笑，怎么思想，怎么行动，您都知道。这样，您就会随时地用行动、举止、言笑烘托他的性格，越来越明显。他说的话一定是他说的，不会是第二个人说的；他作的事一定是他作的，不是第二个人作的，这才能教读者看着对劲儿，不住地点头称赞：写的真对！

假若您写的是个假貌为善的伪君子，您会教他的手心上老出着凉汗，跟人家握手的时候，使人感到像摸住一条又凉又湿又滑的鱼似的那么不好受。他这么一伸手呵，就露了点原形—— 他心虚呵，所以手心上老出凉汗。而后，您教他说话了。他的话总是那么过度的谦卑，一会儿一个：请您批评！请您提意见！或是：您看，我还有什么缺点？其实呀，他一点也不喜欢人家批评他！而后，他作事了—— 只顾自己的利益，绝对自私，甚至于盗窃国家资财，可是嘴里不住地说“为人民服务”。您看，读者能够不记住这位伪君子，不恨他吗？谁能愿意跟他握手、交谈、共事呢？读者愿意把他送交法院呵！您也真那么办了，在故事的结尾，您确是因为他盗窃国家资财，把他送到法院去，这怎能不大快人心呢！

写反面人物是这样，写正面人物也是这样，都是先简单明确地介绍了人物，而后用事情考验他，使他的性格越来越突出。情节进展了一步，人物性格也更显明了一些，故事才会合情合理的发展。光说人，而不给他事作，一定摸不着边儿。您看，我们记得武松，因为我们记得他杀嫂和打虎那些事。若是《水浒传》中只泛泛地说了武松的身量多么高，力

气多么大，而没有具体的事情表现他的身大力不亏，我们一定不会记得这位好汉。我们不大记得关胜，因为他没作过多少事情，性格也就无从充分显露出来。光说事，而忘了人，也一定不行。那是事实的报道，不是小说或戏 剧。假若您决定写一篇关于一件事的报道，您可以源源本本地写事情，不必多管人。您若是想写小说或剧本，就不能只管事，不管人。写出人物才算好的创作。

因为我们知道一个人有一个人的性格，我们就会写出不同的人物，不至于大家都是一样，不至于人物可以彼此替代，叫他张三也好，李四也好。不，张三就是张三，一定不是李四。只有张三一定是张三，李四一定是李四，我们才能使读者特别注意这个人物，同情或憎恶这个人物。这就是说，咱们的作品才有了感动力。反之，咱们的人物若只是“有那么一个人”，姓什么都可以，作什么都可以，读者便不会对他发生兴趣，而且把咱们的作品扔到一边去了。抓住性格，我们就抓住生活的根儿——一个人的性格是由他的阶级、教育、经历、环境等等培养成的。我们必须多知多懂，把一个人物的生活咂摸透了，才能创造出有突出性格的一个张三，或一个李四。

我们无须在这里多分析性格与思想的关系，因为那或者对我们并没有多大的帮助。我们只须这么交代一下：假若一个人对一件事的作法是由他的性格来决定，我们就可以说，一个人对一件事的看法是由他的思想来决定。因此，我们必须经常留心观察，不但看大家怎么行动，也要找到支配着行动的思想。设若我们只看行动，我们就不易找到根儿，摸不着

思想问题。比如说，这儿有两位工人同志同时作了干部，为说着方便，咱们就叫他们老冯和老丁吧。老冯作了干部，还舍不得从原住的工人宿舍搬走。老丁呢，刚作了干部，就端起架子，坐在办公室里不肯出来。为什么呢？这一定不是无缘无故的。假若咱们追究追究，咱们就会明白：原来老冯一向热爱弟兄们，心里没有一点升了官儿的思想，虽作了干部，还愿意和弟兄们在一块儿。老丁就不然了，他 有把干部看成官儿的思想，所以一作了干部就端起架子来。而且，他以前的积极可能并非单纯地出于为人民服务的真心，而是一种手段—— 好赶快地受到提拔，去作干部。您看，一个人说什么话，作什么事，不都是他的思想情况的具体表现么？我们若是摸到人的思想情况，就摸到他的底，然后才能设法解决思想问题。我们若能摸着人物的底，我们就能抓到矛盾，看出为什么一件好事会变成坏事，一件不太难办的事为什么出了大岔子。抓住思想问题就抓住一件事的根儿，不至于东碰一头西捞一把地乱抓了。俗语说，“知人知面不知心”，咱们描写人物可别光知面，不知心。咱们必须把人物的心翻出来，弄清他的思想，然后咱们才能说到事情的根儿上。

以上所提出的六项，不过只供工人同志们的参考，我决不敢说我说的都对。一个人的经验有限，我以为对的，放到别人手里也许不合用。文学创作本没有一成不变的规矩。再说，我自己写过的东西还没有一本顶好的，到如今我不过还是个小学生，也须天天学习。那么，我的话就不可能都说的对，请您顶好听一半，不听一半，免得老跟着我走，而走错了路儿。

怎样写快板

从“快板”这两个字，我们就可以看出来：

(一) 既是“快”板，就得干脆、有劲；一句跟着一句，顺嘴往外溜。怎么能够作到顺着嘴往外溜呢？回答是：必须好好地运用大白话。请看这两句吧：

“秋老虎，好热天！

满身大汗嘴发干！”

这不能算是多么了不起的句子，可是比起：

“秋老虎，日炎炎！

汗出如浆透衣衫！”

就好得多了。为什么呢？因为：前两句是口语，能够顺口溜；后两句夹杂着文言，就一疙瘩一块的不能顺口溜。能够顺口溜的就合乎快板的规格。

所以，写快板的窍门之一就是用字要通俗、现成，念起来顺口，听起来好懂。快板的特质就是“出口成章”，漂亮干脆。快板要从大白话里找出文艺性。这就是说，要把白话运用得滴溜溜地转，既不向文言求救，也不随便乱凑。好的快板令人不由地赞叹：这些白话多么美，多么悦耳呵！

旧体诗里讲究用典故，讲究字字有来历。写快板不必费这些事。我们不必管舅舅叫“渭阳”，也不必管老百姓叫“布

衣”。我们可以利用口头上的成语、俏皮话等等丰富我们的语言。在适当 的地方可以用“歇后语”。这些东西是人民口头上的，我们若能很好地去运用，就能教我们的语言生动、亲切。譬如：

“大家一齐想窍门，
三个皮匠凑个诸葛亮！”
又如：
“讲原则，不放松，
一个萝卜一个坑！
睁一眼，闭一眼，
出了毛病就危险！”

且不必管这几句好不好吧，它们可是都很现成、亲切，多少有些语言的美，也还有点思想性。我们可以肯定地说：快板虽用的是大白话，却可以写出有思想性、艺术性的东西来。

有一种想法，据我看，是不大对的：有的人以为既是写快板，就可以手到擒来，用不着多思索，所以“八字还没有一撇”，就先写上“牡丹花，红又红”。这不大对。这是看不起快板。既看不起它，就用不着好好地去写，结果是写不好。要知道，快板是通俗的诗。它应当有，也可以有相当高的文艺性和思想性。不要以为通俗的就是低级的；相反的，我们应当尊重我们的大白话，用大白话的精华写出诗来。把大白话运用好了，我们一定能表达人民的真实感情和高深思想。人人都会说大白话，那么我们用大白话写的快板，若是既漂亮又深刻，岂不就能够感动一切人么？宣传教育的效果不就很大很大么？

看这个：

“东方红，太阳升，

中国出了个毛泽东！”

这两行也是快板的形式，也用的是大白话，可是气魄多么 大，感情多么深厚，语言多么雄伟呀！我们应当希望写出这样的快板来，不要什么还都没想好，就先写上“牡丹花，红又红”！

有的人以为快板容易写，可以闹着玩似地就写成一篇，结果往往写了三句五句就写不下去了。其实，快板也和利用别种文艺形式写东西一样，都须事前想好，先说什么，后说什么，有条不紊，层次分明。内容有了提纲，然后再去一段一段地写。写完，要多多修改。快板是韵文，不是散文　所以比散文更细致，更需要修改。有一句绕嘴、不顺溜，就必须修改。快板不止是用白话写的，而且是用最好的白话写的。这就是说，写快板须用心思，不能东一句西一句随便拼凑。它虽然是顺口溜，可是溜得有道理，有层次，有力量。就拿我个人不大喜爱的“牡丹花，红又红”来说吧：假若我们是写牡丹花开的时候的一件事，还可以勉强用它开头，说明季节，像：

“牡丹花，红又红，

王同志来到北京城。”

这说明了王同志是在春天来到北京的。假若这件事出在北海公园里，我们就可以写：

“公园里，牡丹红，

王同志来到了五龙亭。”

这样，就连地点带时间都说明了。这里就不必又用“牡丹花，红又红”了。“红又红”不是什么好的白话。真的，细想想，“红又红”到底是什么意思呢？

这不过是一个例子，以此类推，我们可以认识清楚：上下句儿须有机地联在一起，不可东拉西扯。假若我这么说：

“牡丹花，红又红，

王同志像个大英雄！”这就莫名其妙了。牡丹开了，跟王同志像个英雄有什么关系呢？

有人写快板，总写得干巴巴的，没有文艺味道。为了克服这个缺点，我们应当试验着描写人物，描写风景，教人们能从我们的快板里看到好多形象。快板很能负起述说一个故事的责任。一个故事里必有人物、地点、时间和事情。这些，我们都须照顾到，特别要照顾到人物、风景等等。这才是写快板的本事。假若我们在动笔之前，就已经这么算计过，要写人物、风景等等，我们就不会先写下“牡丹花，红又红”，而后凭运气去碰了。无论什么，凭运气去碰不会有好结果，写快板也是如此。

现在说：

（二）快板有“板”。这就是说，它有节拍。用不着说，没有节拍的就不能算作快板。所以：

“打竹板，迈大步，

一来来在切面铺。”

是快板。因为“打竹板”是一拍，“迈大步”又是一拍。“一来来在切面铺”可以切开——“一来，来在，切面铺”这么三节。假若我们把它变个样，写成：

"像这，打竹板的，
他能算得了诗人吗？"

就没法成为快板了。这是散文。散文用不着一定的节拍，也就没法像快板那样能够唱出来。

快板的唱法，到现在为止，是属于数唱一类的。"数唱"就是干板垛字地朗诵，不用嘞叭或胡琴伴奏，所以没有长腔。因为要干板垛字地数唱，所以它的节拍必须分明。这就是说，它的一句里得能切成几节，留下气口，而且切得很硬，见棱见角的。比如：

"张大嫂，李大嫂，
去到，南洼，摘豆角。"

这两行都能爽爽快快地分节，该分节的地方像刀儿切的似的。这就好唱，也容易懂。下面这两行可就不对头：

"小二，品质不强，
还有的人更够呛！"

这两行里，头一行的两节一短一长，很难合拍。第二行的毛病是大家常犯的毛病——分节的地方不易下刀切开。把它这样分开吧，"还有，的人，更够呛"，什么叫作"的人"呢？不好讲。把它分为"还有的，人，更够呛"吧，可怎么唱呢，气口不够停匀呵。坏就坏在那个"的"字。它软，没法一刀切开，所以，我们可以这样定一条规则：在分节的节骨眼上，用字必须结实硬棒，不可用虚软没劲的字——像上边说过的那个"的"字。

快板大体上以七字句为主，七字句的音节已有很久的传统。拿几句古诗看看是很有用的。看吧：

“两个黄鹂鸣翠柳，
一行白鹭上青天。”

分开来看，就是：

“两个，黄鹂，鸣翠柳，
一行，白鹭，上青天。”

看，这些分开的地方是多么挺脱硬棒，难怪念起来那么好听。再看：

“小楼一夜听春雨，—— （小楼，一夜，听春雨，）
深巷明朝卖杏花。”—— （深巷，明朝，卖杏花。）

这两句也是那么气口分明，既容易朗诵，又悦耳。

在民间的成语里，也有许多采取这种音节的，像：

“有钱难买五月旱，—— （有钱，难买，五月旱，）
六月连阴吃饱饭。”—— （六月，连阴，吃饱饭。）

足见这种分成三个音节的七字句（有钱，难买，五月旱）是我们韵语（韵语不是散文）里最常见的，传流得久，也传流得广。我们写快板要掌握这三个音节的七字句，因为它是快板中的主要句法。

这种三个音节的七字句，并不限于七个字，我们可以把它变为八个字，九个字，十个字，十一个字，或更多的字。字数可以多于七个，但是必须有音节，而且以保持三个音节为是；音节太多，句子就太长，不容易数唱。举几个例：

八字句：“告诉他，明天，必定来。”

九字句：“明天，上午，他们必定来。”或“告诉他，他们来，我们去。”

十字句：“这就叫，人心都在，人心上。”或“礼尚往来，

你们来，我们去。”

十一字句：“都别送，你们要送，我就不走。”

一句的字数还可以多于十一个字，这可以自己去揣摩，就不举例了。要紧的是：怎样支配这些字——既有音节，又不绕嘴。以八字句来说吧，“告诉他，明天，必定来”就比“明天，告诉他，必定来”好念。九字句呢，“明天，上午，他们必定来”不能改为“他们必定来，明天，上午”。以此类推，音节的长短应当细心安排，怎么念着顺口怎么办，念着不顺口就改变一下。

七字句（包括扩大的七字句，如八字句九字句等）之外，还有三字句，五字句——不一定是一句，不过这么说方便些，如“张大嫂，李大嫂”都不成句，咱们就管它叫“句”，省得费事去另找个名字。

按照一般的习惯，快板开头都用三字句，而后用七字句，如：

“张大嫂，李大嫂，
去到南洼摘豆角。”

三字句也可用四句，如：

“张大嫂，李大嫂，
上南洼，摘豆角。”

下面开始用七字句。

用几句七字句后，还可以翻回头来，再用三字句，两句或四句。这凭作者的选择，没有一定的规矩。我想，在改换口气，在故事情节转弯的地方，都可以用三字句，表示另起一段。遇到需要特别加重口气，引人注意的地方，也可以用

三字句。

一般地说，五字句用的较比少。在适当的地方用这么两句，可以使语气有些变化，不单调。如有成语，用上最易醒目，如：

“一遭经蛇咬，

三年怕井绳！”或：

“好事不出门，

坏事行千里！”

快板是很活泼的形式，三字句，五字句，七字句，和七字句的扩大句都可以灵活运用，怎么生动活泼怎么办。

下边说：

（三）押韵：快板的每句要有音节。此外还有件要事，就是快板得押韵。“打竹板，迈大步，一来来到切面铺”里的“步”“铺”是同音同声，就叫押韵。不押韵，即使音节都对，能够顺口溜，也溜不出劲儿来。不信，就念念：

“打竹板，迈大步，

一来来到天桥儿。”

这怎念怎不对劲。

特别是一开篇的时候，必须前后两行押韵。写到后边，两行都押韵更好，前行不押韵，只押后行也可以。比如开篇是：

“打竹板，迈大步，

一来来到切面铺。”

两行的末一个字必须押韵。紧跟着的第三行和第四行两行都押韵呢，像：

“柜房先生本姓杜，

姓杜名森字大树。”

当然可以。可是第三行不押韵也可以，像：

“柜房先生很年轻，
姓杜名森字大树。”

这里应当注意：“姓杜名森字大树”押的是“树”字，“树”字是个仄声。它既是仄声字，前面的一行（柜房先生很年轻）的末一个字最好用平声，这样念起来好听。这就是说：

“柜房先生很年轻，
姓杜名森字大树。”

这么两行，因为前行末一个字（轻）是平声，搭上后行末一字（树）是仄声，一起一落，一高一低，就好听。若是写成：

“柜房先生身体胖，
姓杜名森字大树。”

就不那么好听。把全段念念就更明白：

“打竹板，迈大步，
一来来到切面铺。
柜房先生很年轻，
姓杜名森字大树。”

比：

“打竹板，迈大步，
一来来到切面铺。
柜房先生身体胖，
姓杜名森字大树。”

好听一些。

我们可以定这么一条规则：两行都押韵呢，就一平一仄，两平或两仄都可以。若是前一行不押韵，顶好是看后一行末一个字是平还是仄。若是平呢，前边一行的末一字就用仄；若是仄呢，就用平。举例说明：

两行都押韵的，可以用一平一仄：

"说你不行就不行，（"行"平声）

我的活儿你别动！"（"动"仄声）

当然，前行用仄，后行用平也行：

"叫你别动就别动，（"动"仄声）

说你不行就不行。"（"行"平声）

也可以用两平：

"说你不行就不行，（"行"平声）

你有错误我批评。"（"评"平声）

这可以用两仄：

"说你不行你不信，（"信"仄声）

咱俩比比谁有劲。"（"劲"仄声）

一行押韵，一行不押韵的呢，最好是一平一仄，较比好听。这已在"柜房先生很年轻"的例子里说明过，即不重复。这一平一仄的办法，为的是字音有高有低，数唱起来好听。初学的分不清平仄，不能严守这规矩，也没有太大的关系。

多少行才换一次韵呢？随便，每两行一换，可以。每四行一 换，可以。两行一韵，然后又八行或十行一韵，也可以。全篇一气，始终不换韵，还是可以。快板是流口辙（俗话管"韵"叫"辙"），怎么变换都可以。只须留神：两行必押一次韵，不可以三条腿儿。什么叫三条腿呢？就像：

“张大嫂，李大嫂，
还有张哥和李哥，
都上南洼摘豆角。”

这不像快板，唱着唱着就找不到辙了！

问题来了，怎么辨别平仄呢？

有个很容易的办法：凡是能够拉着长声念的就是平声字，像“王”、“唐”、“狼”、“风”、“书”、“秋”……拉着长声念这些字吧，您有多长的气，它们就有多么长的音儿，像火车的汽笛似的，能够一气响好久。这些是平声字。反之，凡是不能够拉长声的，像“作”、“小”、“热”、“半”、“硬”等字，不管你怎么使劲，也拉不长；这些便是仄声字。

找几个字念念看，就用“我，去，参，观”吧。“我”、“去”两字，一念就完，拉不开，一定是仄声。“参”、“观”两字要多长有多长，一定是平声字。

辨别清楚字的平仄声有些用处。一句话里的平声字太多或仄声字太多，或平仄调配得不好，念起来就绕嘴，不好听。快板绕嘴非变成慢板不可！旧诗里用平仄有一定的格式，就是为了克服绕嘴，使诗能吟唱的办法。四句的七言诗（名叫“七言绝句”）里有这么一种格式：

平平仄仄仄平平
仄仄平平仄仄平
仄仄平平平仄仄
平平仄仄仄平平

举个实例：

天门中断楚江南（“中”是平声，不犯规矩，句中第一

第三第五三个字可以平仄随便。）

碧水东流向北回

两岸青山相对出 （出本是仄声，北方人把它念成平声了）

孤帆一片日边来

这是咱们大诗人李白的“望天门山”。看，写得多么美，声音多么好听！这里平仄字的安排是按照上列的格式那么办的。

我们写快板不必严守七言旧诗的规矩，可是得留点神，别教一句里平声字或仄声字太多了。看：

“老李老宋不想去”

这一句吧，七个字都是仄声，念起来没劲。要是一气儿有这么好几句，听的人就快睡着了。若换上两个平声字，把它改成：

“老李老王 （平声） 都 （平声） 想去”

可就响亮的多了。

一句全用平声字，也不好，像：

“三千军人登高山”

这么一句，念着可真费劲儿！若换上两三个仄声字，改成：

“三千战 （仄） 士 （仄） 上 （仄） 高山”

可就容易念，而且好听了。

快板的一句里应有几个平声字或几个仄声字，没有一定的规矩，只须注意调动，有平也有仄，教句子有些音乐性。本来嘛，数唱快板既没有复杂的腔调，若再不把平仄调动好些，怎能教人爱听呢？平仄字的安排和句子的音乐性有很大的关

系。语言的音乐性应在快板里尽量发挥。

押韵的时候也顶好用点心思：把同音同声的字用在一起就好听，随便凑字就不好听。看吧：

“张大嫂，李大嫂，

都上南洼摘豆角。”（“角”京音读如“脚”）

很对劲，因为“嫂”和“角”是同一个音，同一个声——都是第三声。（北京人嘴里，一字只有四声，像：汪、王、往、望。）

咱们若是把它改成：

“张大嫂，李大嫂，

都上南洼去割草。”

也还对劲。因为“嫂”和“草”又是同音同声——第三声。

若把它这么一改：

“张大嫂，李大嫂，

都上南洼去逛庙。”

可就不那么好了。因为“嫂”是第三声，而“庙”是第四声。这虽然也勉强说得下去，可是究竟不如“摘豆角”和“去割草”那么自然顺嘴。所以，押韵的时候，顶好把同音同声的字放在一块，以便真能作到顺口溜。咱们想起个“王”字，就顶好把“长”、“娘”、“房”、“洋”、“常”、“羊”、“妨”、“强”、“忙”……放在一起。同样的，用了一个“巧”字，顶好就把“鸟”、“小”、“找”、“老”、“考”、“跑”、“倒”、“岛”、“草”、“脚”、“吵”……放在一起。

“小二哥，你别忙，

等我告诉你的娘。”

一定比：

“小二哥，你别忙，

等我告诉马大方。”

要好听的多。

这么说，写快板不是很麻烦么？我说：既要写，就别怕麻烦；只有不怕麻烦，才能把它写好。再说，这并不太麻烦。咱们说话的时候，本来“忙”和“娘”是一个音一个声，为什么写快板的时候不设法把它们俩放在一起，教句子叮叮当当地有劲又好听呢？只要多想想就是了——天下哪有不假思索就能写出好东西的事呢？我提到的这些办法都不需要什么特殊的技巧，而是我们人人会作的。我不愿增加谁的负担，教人为难。反之，我倒要求您尽量运用您本来知道的东西。您知道：

“你就说，巧不巧，

三哥踩了二哥的脚。”

是最通俗的话，“巧”跟“脚”押在一起是最自然的事，那么干什么不这样去写呢？人人说“满头大汗”，您干嘛单说“全头大汗”呢？难道您故意躲着现成的话吗？那有什么好处呢？快板的言语，快板的韵，和它的平仄，都在您的心中与口中，好好地想想，仔细地安排，您就能写出好的快板来。写完了，大声地念两遍，您自己就能找出缺点来，加以修改。不要教我说的格式呀、韵呀、平仄呀，把您吓住。这些东西您本来都知道，我不过提醒您一声罢了。

好吧，就说到这里为止吧，至于快板里应写什么思想，什么事情，您比我知道的更清楚，就不多说；我在这里只说了

点技巧上的事儿，希望能够帮助您把您的好思想，好事情，更好地用快板形式表达出来就是了。

出 口 成 章

序

这里所集印的一些篇不大像样子的文章，有的是给文艺刊物或报纸写过的稿子，有的是在各处讲话的底稿或纪录——有几篇虽是这种纪录，却忘了讲话的地点，故未注明。给报刊写的稿子，看起来文字比较顺当；讲话纪录就差一些，可也找不出时间去润色，十分抱歉！

这些篇的内容大致都是讲文学语言问题的，一部分题目也是近几年来各报刊约稿与各处约讲话时所指定的。这样，在当时，我想起什么就说什么，没有考虑怎么避免重复，往往旧话重提；在讲话时更是如此，经验不多，只好顺口说些老话。现在，把它们搜集到一处，要印成一本小书，可就发现许多重复之处，说了再说，令人生厌。这本小书确有此病。不过呢，这篇与那篇虽然差不多，每篇可也总有那么一点特有的东西，弃之未免可惜，从新写过又没有时间，只好将就着保留下来。虽然说了再说，容易记住，可是我所说的到底正确与否，值得记住不值得，还是个问题。

书名《出口成章》，这并不是说我自己有此本领，而是对读者的一点祝愿。这也并非说，一读这本小书即获得这个本领，而是说谁肯努力学习，谁就能够成功。是的，我切盼咱

们都肯勤学苦练，有那么一天，大家（包括我自己）都能够作到文通字顺，出口成章！

老　舍 于北京1963年10月

人、物、语言

在文学修养中，语言学习是很重要的。没有运用语言的本事，即无从表达思想、感情；即使敷衍成篇，也不会有多少说服力。

语言的学习是从事写作的基本功夫。

学习语言须连人带话一齐来、连东西带话一齐来。这怎么讲呢？这是说，孤立地去记下来一些名词与话语，语言便是死的，没有多大的用处。鹦鹉学舌就是那样，只会死记，不会灵活运用。孤立地记住些什么“这不结啦”、“说干脆的”、“包了圆儿”……并不就能生动地描绘出一个北京人来。

我们记住语言，还须注意它的思想感情，注意说话人的性格、阶级、文化程度，和说话时的神情与音调等等。这就是说，必须注意一个人为什么说那句话，和他怎么说那句话的。通过一些话，我们可以看出他的生活与性格来。这就叫连人带话一齐来。这样，我们在写作时，才会由人物的生活与性格出发，什么人说什么话，张三与李四的话是不大一样的。即使他俩说同一事件，用同样的字句，也各有各的说法。

语言是与人物的生活、性格等等分不开的。光记住一些话，而不注意说话的人，便摸不到根儿。我们必须摸到那个根儿——为什么这个人说这样的话，那个人说那样的话，这

个人这么说，那个人那么说。必须随时留心，仔细观察，并加以揣摩。先由话 知人，而后才能用话表现人，使语言性格化。

不仅对人物如此，就是对不会说话的草木泉石等等，我们也要抓住它们的特点特质，精辟地描写出来。它们不会说话，我们用自己的语言替它们说话。杜甫写过这么一句："塞水不成河"。这确是塞外的水，不是江南的水。塞外荒沙野水，往往流不成河。这是经过诗人仔细观察，提出特点，成为诗句的。

塞水没有自己的语言。"塞水不成河"这几个字是诗人自己的语言。这几个字都很普通。不过，经过诗人这么一运用，便成为一景，非常鲜明。可见只要仔细观察，抓到不说话的东西的特点特质，就可以替它们说话。没有见过塞水的，写不出这句诗来。我们对一草一木，一泉一石，都须下功夫观察。找到了它们的特点特质，我们就可以用普通的话写出诗来。光记住一些"柳暗花明"、"桃红柳绿"等泛泛的话，是没有多大用处的。泛泛的词藻总是人云亦云，见不出创造本领来。用我们自己的话道出东西的特质，便出语惊人，富有诗意。这就是连东西带话一齐来的意思。

杜甫还有这么一句："月是故乡明"。这并不是月的特质。月不会特意照顾诗人的故乡，分外明亮一些。这是诗人见景生情，因怀念故乡，而把这个特点加给了月亮。我们并不因此而反对这句诗。不，我们反倒觉得它颇有些感染力。这是另一种连人带话一齐来。"塞水不成河"是客观的观察，"月是故乡明"是主观的情感。诗人不直接说出思乡之苦，而说

故乡的月色更明，更亲切，更可爱。我们若不去揣摩诗人的感情，而专看字面儿，这句诗便有些不通了。

是的，我们学习语言，不要忘了观察人，观察事物。有时候，见景生情，还可以把自己的感情加到东西上去。我们了解了人，才能了解他的话，从而学会以性格化的话去表现人。我们了解了事物，找出特点与本质，便可以一针见血地状物绘景，生动精到。人与话，物与话，须一齐学习，一齐创造。

语言、人物、戏剧

——与青年剧作者的一次谈话

要我来谈谈创作经验，我没有什么可谈的。说几句关于戏剧语言的话吧。创作经验，还是留给曹禺同志来谈。

写剧本，语言是一个要紧的部分。首先，语言性格化，很难掌握。我写的很快，但事先想得很多、很久。人物什么模样，说话的语气，以及他的思想、感情、环境，我都想得差不多了才动笔，写起来也就快了。剧中人的对话应该是人物自己应该说的语言，这就是性格化。对一个快人快语的人，要知道他是怎样快法，这就要考虑到人物的思想、感情、和剧情等几个方面，然后再写对话。在特定时间、地点、情节下，人物说话快，思想也快，这是甲的性格。假如只是口齿快，而思想并不快，就不是甲，而是乙，另一个人了。有些人是快人而不快语，有些人是快语而不是快人，这要区别开。《水浒》中的李逵、武松、鲁智深等人物，都是农民革命英雄，性格有相近之处，却又各不相同，这在他们的说话中也可区别开。写现代戏，读读《水浒》，对我们有好处。尤其是写内部矛盾的戏，人物不能太坏，不能写成敌人。那么，语言性格化就要在相差不多而确有差度上注意了。这很不容易，必须事先把人物都先想好，以便甲说甲的话，乙说乙的话。

脾气古怪，好说怪话的人物，个性容易突出。这种人物作为次要角色，在一个戏里有一个两个，会使戏显得生动。不过，古怪人物是比较容易写的。要写出正常人物的思想、感情等等是不容易的；但作者的注意力却是应该放在这里。

写人物要有“留有余地”，不要一下笔就全倾倒出来。要使人物有发展。我们的建设发展得极快，人人应有发展，否则跟不上去。这点是我写戏的一个大毛病。我总把力气都放在第一幕，痛快淋漓，而后难为继。因此，第一幕戏很好，值五毛钱，后面几幕就一钱不值了。这有时候也证明我的人物确是从各方面都想好了的，故能一下笔就有声有色。可是，后面却声嘶力竭了。曹禺同志的戏却是一幕比一幕精彩，好戏在后面，最后一幕是高峰，这才是引人入胜的好戏。

再谈谈语言的地方化。先让我引《红楼梦》第三十九回刘姥姥进大观园和贾母的一段对话：

贾母通：“老亲家，你今年多大年纪了？”

刘姥姥忙起身答道：“我今年七十五了。”

贾母向众人道：“这么大年纪了，还这么硬朗！比我大好几岁呢！我要到这个年纪，还不知怎么动不得呢！”

刘姥姥笑道：“我们生来是受苦的人，老太太生来是享福的。我们要也这么着，那些庄家活也没人做了。”

贾母道：“眼睛牙齿还好？”

刘姥姥道：“还都好，就是今年左边的槽牙活动了。”

贾母道：“我老了，都不中用了，眼也花，耳也聋，记性也没了。你们这些老亲戚，我都记不得了。亲戚们来了，我怕人笑话，我都不会。不过嚼的动的吃两口，睡一觉，闷了时，和这些孙子孙女儿玩笑会子就完了。”

刘姥姥笑道："这正是老太太的福了。我们想这么着不能。"

贾母道："什么福？不过是老废物罢咧！"说的大家都笑了。

贾母又笑道："我才听见凤哥儿说，你带了好些瓜菜来，我叫他快收拾去了。我正想个地里现结的瓜儿菜儿吃，外头买的不像你们地里的好吃。"

刘姥姥笑道："这是野意儿，不过吃个新鲜；依我们倒想鱼肉吃，只是吃不起。"……

这里是两个老太太的对话。以语言的地方性而言，二人说的都是道地北京话。她们的话没有雕琢，没有棱角，但在表面平易之中，却语语针锋相对，两人的思想、性格、阶级都鲜明地表现出来了。贾母的话是假谦虚，倚老卖老；刘姥姥的话则是表面奉承，内藏讽刺。"依我们倒想鱼肉吃，只是吃不起"，这句话是多么厉害！作者没有把贾母和刘姥姥的话写得一雅一俗，说的是同样的语言，却表现了尖锐的阶级对立。这是高度的语言技巧。所谓语言的地方性，我以为就是对语言熟悉，要熟悉地方上的一切事物，熟悉各阶层人物的语言，才能得心应手，用语精当。同时，也只有熟悉人物性格，才能通过对话准确地表现不同身份、地位的人物性格特征。

戏剧语言还要富于哲理。含有哲理的语言，往往是作者的思想通过人物的口说出来的。当然，不能每句话都如此。但在一幕戏中有那么三五句，这幕戏就会有些光彩。若不然，人物尽说一些平平常常的话，听众便昏昏欲睡。就是儿童剧也需要这种语言。当然写出一两句至理名言，不是轻而易举的。离开人物、情节，孤立地说出来，不行。我们对人物要想得

多想得深，要从人物、情节出发去想。离开人物与情节，虽有好话而搁不到戏里来。这种闪烁着真理光芒的语言，并非只是文化水平高的人才能说的。一般人都能说。读读《水浒》、《红楼梦》，很有好处。特别是《水浒》，许多人物是没有文化的，但说出的一些语言却富有哲理。这种语言一定是作者想了又想，改了又改的。一句话想了又想，改了又改，使其鲜明，既富有哲理，又表现性格，人物也就站起来了。一个平常的人说了一句看来是平常的话，而道出了一个真理，这个人物便会给观众留下个难忘的印象。

以上说的语言性格化、地方性、哲理性，三者是统一的，都是为了塑造鲜明的人物形象。

平易近人的语言，往往是作家费了心血写出来的。如刚才谈的《红楼梦》中那段对话，自然平易，抹去棱角，表面没有剑拔弩张的斗争，只是写一个想吃鲜菜，一个想吃肉食的两位老太太的话，但内中却表现了阶级的对立。这种语言看着平易，而是用尽力气写出来的。杜甫、白居易、陆放翁的诗也有时如此，看来越似乎是信手拈来，越见功夫。写一句剧词，要像写诗那样，千锤百炼。当然，小说中的语言还可以容人去细细揣摸、体会，而舞台上的语言是要立竿见影，发生效果，就更不容易。所以戏剧语言要既俗（通俗易懂）而又富于诗意，才是好语言。

儿童剧的语言也要富于诗意。因为在孩子们的眼里，什么都是诗。一个小瓜子皮放在水杯中，孩子们就会想到船行万里，乘风破浪。我在《宝船》中写到，孩子们不知道“驸马”是什么，因而猜想是“驴”。这是符合儿童心理的。这当

中寓有作者的讽刺。如果在清朝末年我这样写，就要挨四十大板。儿童剧要写出孩子们心里的诗意，且含有作家对事物的褒贬。

要多想，创造性地想；还要多学，各方面都学。见多识广，知识丰富，写起来就从容。学习不是生搬硬套，生活中的语言也不能原封不动地运用，需要提炼。如今天写刘胡兰、黄继光这些英雄人物，他们生活中说了些什么，我们知道的不太多，这需要作家创造性地去想象，写出符合英雄性格的语言。

语言要准确、生动、鲜明，即使像“的、了、吗、呢……”这些词 的运用也不能忽视。日本朋友已拟用我的《宝船》作为汉语课本，要求我在语法上作一些注解。其中摘出“开船喽！”这句话，问我为什么不用“啦”，而用“喽”。我写的时候只是觉得要用“喽”，道理却说不清，这就整得我够受。我朗读的时候，发现大概“喽”字是对大伙说的，如一个人喊“开船喽！”是表示招呼大家。如果说“开船啦”便只是对一个人说的，没有许多人在场。区别也许就在这里。

语言是人物思想、感情的反映，要把人物说话时的神色都表现出来，需要给语言以音乐和色彩，才能使其美丽、活泼、生动。

我的话说完了，浪费了大家的时间，对不起！

（有一位青年作家递条子要求老舍同志谈谈《全家福》的创作）

《全家福》的材料是北京市公安局供给的。当时正在大跃进运动中，北京市公安局有一万多找人的案件要处理。我首

先被这些材料所感动。我看了些材料，有些案件的当事人不在北京，不能进一步了解，无法选用。后来选用了三个材料，当事人都在北京。当然，原材料是三个各不相关的故事：一个是儿子找妈，一个是妈妈找女儿，一个是丈夫找老婆。前两件事大体如剧本中写的那样，而后面丈夫找老婆的事例和剧本中写的很不相同。

我想文艺不是照抄真人真事，而是要运用想象的，因此我就把这三个各不相关的故事拼在一起。我把他们三人想象成一家人，互有联系，这样，情节既显得丰富，又能集中、概括。

我写这个戏是为了表扬今天的人民警察。但我对今天人民警察的生活不大熟悉，他们又都很忙，我也不好意思去多打搅他们。所以在这个戏里，人民警察没有写好。戏里那个母亲、姐姐的生活我是了解的，她们的痛苦我也有所体会，写起来就比较得 心应手。

我也访问过当事人。剧院有一次把那个找妈妈的姑娘请了来。她来到，一想起从前的遭遇，虽已相隔五六年，却伤心得连一句话都说不出。她愣了一刻钟，只落泪，说不出话。后来我请剧院的同志送她回去，而由她的母亲把她的遭遇介绍了一下。那位姑娘一语未发，却比开口还更感人，我深受了感动，产生一股强烈的写作冲动，欲罢不能。我体会到，光有材料还不行，还要受感动，产生写作激情。不动感情，写不出带感情的作品。

写戏，还不能怕有时候出废品，不能像母鸡下蛋那样一下一个。要勇敢地写出来，不成功，就勇敢地扔掉。我扔掉

过不少稿子。这是我工作的一部分。我写过一个戏叫《人民代表》，化了许多劳动，后来扔掉了，我没感到可惜。废品并不是完全没有用的，劳动不会完全白费。后来我写的《茶馆》中的第一幕，就是用了《人民代表》中的一场戏，虽然不完全一样，但因为相似的场面写过一次了，所以再写就感到熟练，有人说《茶馆》第一幕戏好，也许就是出过一次废品的功劳。在我的经验中，写过一次的事物，再写一次，可能完全不一样，但总是更成熟、更精炼。

写作需要有生活。《全家福》中的人物，是我在旧社会的生活中常常见到的，较比熟悉，所以写出来就有生活味道。《女店员》就写得差些。这个题材是我到妇女商店里得到的。但是，我对新做店员的姑娘们的生活还不十分熟悉，所以戏里面就感到缺少生活。我们得到一个题材，还需要安排生活情节，才能把思想烘托出来，也才能出“戏”。没有生活怎能表现时代精神呢？今天人与人的关系变了，是从生活各方面反映出来的。如最近看了电影《李双双》（据说剧本比电影还要好，可惜我没有看），就感到戏里的生活很丰富。甚至从一个老太太拿点劈柴这样小事，也反映了个人与集体间关系的变化；生活丰富才能做到以小见大。赵树理同志的农村生活丰富，所以写来总是很从容，丝丝入扣。

随便地扯，请原谅，指教！

人物、语言及其他

短篇小说很容易同通讯报道混淆。写短篇小说时，就像画画一样，要色彩鲜明，要刻划出人物形象。所谓刻划，并非指花红柳绿地作冗长的描写，而是说，要三言两语勾画出人物的性格，树立起鲜明的人物形象来。

一般的说，作品最容易犯的毛病是：人物太多，故事性不强。《林海雪原》之所以吸引人，就是故事性极强烈。当然，短篇小说不可能有许多故事情节，因此，必须选择了又选择，选出最激动人心的事件，把精华写出来。写人更要这样，作者可以虚构、想象，把很多人物事件集中写到一两个人物身上，塑造典型的人物。短篇中的人物一定要集中，集中力量写好一两个主要人物，以一当十，其他人物是围绕主人公的配角，适当描画几笔就行了。无论人物和事件都要集中，因为短篇短，容量小。

有些作品为什么见物不见人呢？这原因在于作者。不少作者常常有一肚子故事，他急于把这些动人的故事写出来，直到动笔的时候，才想到与事件有关的人物，于是，人物只好随着事件走，而人物形象往往模糊、不完整、不够鲜明。世界上的著名的作品大都是这样：反映了这个时代人物的面貌，不是写事件的过程，不是按事件的发展来写人，而是让事件

为人物服务。还有一些名著，情节很多，读过后往往记不得，记不全，但是，人物却都被记住，所以成为名著。

我们写作时，首先要想到人物，然后再安排故事，想想让主人公代表什么，反映什么，用谁来陪衬，以便突出这个人物。这里，首先遇到的问题：是写人呢？还是写事？我觉得，应该是表现足以代表时代精神的人物，而不是为了别的。一定要根据人物的需要来安排事件，事随着人走；不要叫事件控制着人物。譬如，关于洋车夫的生活，我很熟悉，因为我小时候很穷，接触过不少车夫，知道不少车夫的故事，但那时我并没有写《骆驼祥子》的意图。有一天，一个朋友和我聊天，说有一个车夫买了三次车，丢了三次车，以至悲惨地死去。这给我不少启发，使我联想起我所见到的车夫，于是，我决定写旧社会里一个车夫的命运和遭遇，把事件打乱，根据人物发展的需要来写，写成了《骆驼祥子》。

写作时一定要多想人物，常想人物。选定一个特点去描画人物，如说话结巴，这是肤浅的表现方法，主要的是应赋予人物性格特征。先想他会干出什么来，怎么个干法，有什么样胆识，而后用突出的事件来表现人物，展示人物性格。要始终看定一两个主要人物，不要使他们写着写着走了样子。贪多，往往会叫人物走样子的。《三国演义》看上去情节很多，但事事都从人物出发。诸葛亮死了还吓了司马懿一大跳，这当然是作者有意安排上去的，目的就是为了丰富诸葛亮这个人物。《红日》中大多数人物写的好。但有些人就没有写好，这原因是人物太多了，有些人物作者不够熟悉，掌握不住。《林海雪原》里的白茹也没写得十分好，这恐怕是曲波同志对

女同志还了解得不多的缘故。因此不必要的、不熟悉的就不写，不足以表现人物性格的不写。贪图表现自己知识丰富，力求故事多，那就容易坏事。

写小说和写戏一样，要善于支配人物，支配环境（写出典型环境、典型人物），如要表现炊事员，光把他放在厨房里烧锅煮饭，就不易出戏，很难写出吸引人的场面；如果写部队在大沙漠里铺轨，或者在激战中同志们正需要喝水吃饭、非常困难的时候，把炊事员安排进去，作用就大了。

无论什么文学形式，一写事情的或运动的过程就不易写好，如有个作品写高射炮兵作战，又是讲炮的性能、炮的口径，又是红绿信号灯如何调炮……就很难使人家爱看。文学作品主要是写人，写人的思想活动，遇到什么困难，怎样克服，怎样斗争……写写技术也可以，但不能贪多，因为这不是文学主要的任务。学技术，那有技术教科书嘛！

刻划人物要注意从多方面来写人物性格。如写地主，不要光写他凶残的一面，把他写得像个野兽，也要写他伪善的一面。写他的生活、嗜好、习惯、对不同的人不同的态度……多方面写人物的性格，不要小胡同里赶猪——直来直去。

当你写到戏剧性强的地方，最好不要写他的心理活动，而叫他用行动说话，来表现他的精神面貌。如果在这时候加上心理描写，故事的紧张就马上弛缓下来。《水浒》上的鲁智深、石秀、李逵、武松等人物的形象，往往用行动说话来表现他们的性格和精神面貌，这个写法是很高明的。《水浒》上武松打虎的一段，写武松见虎时心里是怕的，但王少堂先生说评书又作了一番加工：武松看见了老虎，便说："啊！我不打死

它，它会伤人哟！好！打！”这样一说，把武松这个英雄人物的性格表现得更有声色了。这种艺术的夸张，是有助于塑造英雄人物的形象的！我们写新英雄人物，要大胆些，对英雄人物的行动，为什么不可以作适当的艺术夸张呢？

为了写好人物,可以把五十万字的材料只写二十万字;心要狠一些。过去日本鬼子烧了商务印书馆的图书馆，把我一部十 万多字的小说原稿也烧掉了。后来，我把这十万字的材料写成了一个中篇《月牙儿》。当然，这是其中的精华。这好比割肉一样，肉皮肉膘全不要，光要肉核（最好的肉）。鲁迅的作品，文字十分精炼，人物都非常成功，而有些作家就不然，写到事往往就无节制地大写特写，把人盖住了。最近，我看到一幅描绘密云水库上的人们干劲冲天的画，画中把山画得很高很大很雄伟，人呢？却小得很，这怎能表现出人们的干劲呢？看都看不到啊！事件的详细描写总在其次；人，才是主要的。因为有永存价值的是人，而不是事。

语言的运用对文学是非常重要的。有的作品文字色彩不浓，首先是逻辑性的问题。我写作中有一个窍门，一个东西写完了，一定要再念再念再念，念给别人听（听不听在他），看念得顺不顺？准确不？别扭不？逻辑性强不？……看看句子是否有不够妥当之处。我们不能为了文字简练而简略。简练不是简略、意思含糊，而是看逻辑性强不强，准确不准确。只有逻辑性强而又简单的语言才是真正的简练。

运用文字，首先是准确，然后才是出奇。文字修辞、比喻、联想假如并不出奇，用了反而使人感到庸俗。讲究修辞

并不是滥用形容词，而是要求语言准确而生动。文字鲜明不鲜明，不在于用一些有颜色的字句。一千字的文章，我往往写三天，第一天可能就写成，第二天、第三天加工修改，把那些陈词滥调和废话都删掉。这样做是否会使色彩不鲜明呢？不，可能更鲜明些。文字不怕朴实，朴实也会生动，也会有色彩。齐白石先生画的小鸡，虽只那么几笔，但墨分五彩，能使人看出来许多颜色。写作对堆砌形容词不好。语言的创造，是用普通的文字巧妙地安排 起来的，不要硬造字句，如“他们在思谋……”，“思谋”不常用，不如用“思索”倒好些，既现成也易懂。宁可写得老实些，也别生造。

文学是语言的艺术，我们是语言的运用者，要想办法把“话”说好，不光是要注意“说什么”，而且要注意“怎么说”。注意“怎么说”才能表现出自己的语言风格。各人的“说法”不同，各人的风格也就不一样。“怎么说”是思考的结果，侯宝林的相声之所以逗人笑，并不只因他的嘴有功夫，而是因为他的想法合乎笑的规律。写东西一定要善于运用文字，苦苦思索，要让人家看见你的思想风貌。

用什么语言好呢？过去我很喜欢用方言，《龙须沟》里就有许多北京方言。在北京演出还好，观众能懂，但到了广州就不行了，广州没有这种方言。连翻译也没法翻译。这次写《女店员》我就注意用普遍话。推广普遍话，文学工作者都有责任。用一些富有表现力的方言，加强乡土气息，不是不可以，但不要贪多；没多少意义的，不易看懂的方言，干脆去掉为是。

小说中人物对话很重要。对话是人物性格的索隐，也就

是什么样的人说什么样的话。一个人物的性格掌握住了，再看他在什么时间、什么地点，就可以琢磨出他将会说什么与怎么说。写对话的目的是为了使人物性格更鲜明，而不只是为了交代情节。《红楼梦》的对话写得很好，通过对话可以使人看见活生生的人物。

关于文字表现技巧，不要光从一方面来练习，一棵树吊死人，要多方面练习。一篇小说写完后，可试着再把它写成话剧（当然不一定发表），这会有好处的。话剧主要是以对话来表达故事情节，展示人物性格，每句话都要求很精炼，很有作用。我们也应当学学写诗，旧体诗也可以学学，不摸摸旧体诗，就没法摸到中国语言的特点和奥妙。这当然不是要大家去写旧体诗词，而是说要学习我们民族语言的特色，学会表现、运用语言的本领，使作品中的文字千锤百炼。这是要下一番苦功夫的。

写东西一定要求精炼，含蓄。俗语说："宁吃鲜桃一口，不吃烂杏一筐"，这话是很值得深思的。不要使人家读了作品以后，有"吃腻了"的感觉，要给人留出回味的余地，让人看了觉得：这两口还不错呀！我们现在有不少作品不太含蓄，直来直去，什么都说尽了，没有余味可嚼。过去我接触过很多拳师，也曾跟他们学过两手，材料很多。可是不能把这些都写上。我就捡最精彩的一段来写：有一个老先生枪法很好，最拿手的是"断魂枪"，这是几辈祖传的。外地有个老人学的枪法不少，就不会他这一套，于是千里迢迢来求教枪法，可是他不教，说了很多好话，还是不行。老人就走了，他见那

老人走后，就把门锁起来，把自己关在院内，一个人练他那套枪法。写到这里，我只写了两个字："不传"，就结束了。还有很多东西没说，让读者去想。想什么呢？就让他们想想小说的"底"——许多好技术，就因个人的保守，而失传了。

小说的"底"，在写之前你就要找到。有些作者还没想好了"底"就写，往往写到一半就写不下去，结果只好放弃了。光想开头，不想结尾，不知道"底"落在哪里，是很难写好的。"底"往往在结尾时才表现出来，"底"也可以说是你写这小说的目的。如果你一上来把什么都讲了，那就是漏了"底"。比如，前面所说的学枪法的故事，就是叫你想想由于这类的"不传"，我们祖国从古到今有多少宝贵的遗产都被埋葬掉啦！写相声最怕没有"底"，没有"底"就下不了台，有了"底"，就知道前面怎么安排了。

小说所要表达的东西是多种多样的。由于我国社会主义建设的需要，当前着重于写建设，这是正确的。当然，也可以写其他方面的生活。在写作时，若只凭有过这么回事，凑合着写下来，就不容易写好；光知道一个故事，而不知道与这故事有关的社会生活，也很难写好。

小说的形式也是多种多样的，有书信体，日记体，还有……资本主义国家有些作品，思想性并不强，可是写得那么抒情，那么有色彩，能给人以艺术上的欣赏。这种作品虽然没有什么教育意义，我们不一定去学，但多看一看，也有好处。现在我们讲百花齐放，我看放得不够的原因之一，就是知道得不多，特别是世界名著和我国的优秀传统知道得不多。

生活知识也是一样，越博越好，了解得越深越透彻越好。

因此，对生活要多体验、多观察，培养多方面的兴趣，尽可能去多接触一些事物。就是花木鸟兽、油盐酱醋也都应注意一下，什么时候用着它很难预料，但知道多了，用起来就很方便。在生活中看到的，随时记下来，看一点，记一点，日积月累，日后大有用处。

在表现形式上不要落旧套，要大胆创造，因为生活是千变万化的，不能按老套子来写。任何一种文学艺术形式一旦一成不变，便会衰落下去。因此，我们要想各种各样的法子冲破旧的套子，这就要敢想、敢说、敢干。“五四”时期打破了旧体诗、文言文的格式，这是个了不起的文化革命！文学艺术，要不断革新，一定要创造出新东西，新的样式。如果大家都写得一样，那还互相交流什么？正因为各有不同，才互相观摩，取长补短，共同提高。新创造的东西，可能有些人看着不大习惯，但大家可以辩论呀！希望大家在文学形式上能有所突破，有新的创造！

语言与生活

在这里，我简单地提点有关文学语言的意见。

㈠亲切。我们的文艺是为工农兵服务的，因而我们用的语言必定要使工农兵感到亲切。怎样才能够亲切呢？有没有一种使语言亲切的技巧呢？

我在这里加入个小插曲：前几天，关山月与沈柔坚二友到我家来，看看我存着的几幅齐白石大师的作品。看罢，我们一致认为：大师不仅热爱绘画，而且热爱他所画的花鸟山川。大师原是农村中的木匠，对水牛、鸡雏、芋头、辣椒，和许多乡村中日常使用的东西，如竹筐、锄头等等，都有深厚的感情，所以他画起它们来不仅在技巧上求其形似，而且从感情上得其神似。他不惜呕尽心血把自己热爱的、也就是一般农民所热爱的东西画了出来，引起别人的热爱。他的热爱迫使他去苦心经营，找到独创的技巧，画出不容易画的，和一些前人所未曾画过的东西来；不但画了出来，而且具有高度的艺术性，使我们既爱他的画，也爱他所画的东西。这些创作都有最强烈的艺术感染力，叫我们总想把画中的鸡雏和苹果什么的摘取下来，珍重地捧在手心上！在某一些技巧上，他也许有某一些局限；在表达一位农民对农具与鸡、牛等的

热爱上，他的确前无古人。

假若我们三个人的这点意见有些可取之处，我就容易回答前面的问题了，虽然绘画与写作的工具与技巧是不相同的。绘画 也好，写作也好，首先要看有无对事物的热爱。有此热爱，就能逐渐找到技巧。无此热爱，有现成的技巧也是徒然。有的画家，技巧也许不低于白石大师，可是他们只爱画儿，而不爱所画的东西，或且以锄头、耙子等物有欠文雅，不该入画，也就避而不画。绘画如此，写作也是如此，热爱工农兵，就会写的亲切；不热爱他们，有技巧也没有很大用处。亲切是热情的流露，不单纯是技巧的产物。即使非有技巧不可，它也是由热爱到苦心经营的过程中慢慢找到的；作家协会里并没珍藏着一本“语言亲切秘诀”！

（二）向人民学习。大家都愿听自己所熟悉的话，不高兴听带洋味儿的话，和不大好懂的话。这么说来，我们写作就该首先想想为谁服务了。给咱们同行的友人写张字，不妨写一首旧体诗，还许越深奥越好，好叫友人佩服我们才高八斗。给人民写呢，我们就必须用人民的语言，连作诗也非例外。假若有人主张谁也念不懂的才能算作诗，我们也无权干涉。不过，这样的诗最好留给他自己看，省得叫大家去猜谜，大家都忙啊。

是，我们应当热爱工农兵，也该热爱他们的语言。工农兵喜爱他们喜闻乐见的文艺形式。但是，我相信他们会很容易接受用他们自己的语言写成的新形式。只要听得懂，他们便愿意看既不打锣，也不歌唱的话剧。

向工农兵学习语言不应单纯地只学语言，而不去参加他

们的斗争与劳动。语言脱离了生活就是死的。语言是生命与生活的声音。老实不客气地说，别以为我们知识分子的语言非常丰富。拿掉那些书本上的话和一些新名词，我们的语言还剩下多少呢？我们说个故事或进行辩论，准说得过工农兵吗？我们的生活底子比他们的薄得多。他们的生活底子厚，所以说话具体。难道有生活基础的具体语言，经过提炼，不是好的文学语言吗？难道文学语言应当越空洞抽象越好吗？难道具体的语言不是有骨有肉的语言吗？

不知道可否这么说，人民大众的语言里富于生活的气息与色彩，正是我们知识分子的语言里所缺乏的。一位农民对于二十四节气，马牛羊，稻粱黍，都有一套说词。我们呢，有时候连节气都不记得。真的，我们真该到农村去，学些活泼生动的语言。我们的话剧里的语言往往欠结实，欠生动，话里没有色彩，没有形象，一句只是那一句，使人不能联想到生活的各方面，不能使听众听到话就看见图象。这恐怕又不是单纯的技巧问题。有了生活，学习了有生活气息的语言，才好谈技巧——怎么运用。

在我二十多岁的时候，我有个谬见，主张用书本上的话给人民的语言加工，使之雅洁。后来，我才慢慢明白：书本上的成语在适当的地方也可以用，但不能完全仗着他们美化语言。在叙述中，“适可而止”这句成语是可以用的，不必改用北京的俗语“该得就得”。可是，在写两个北京劳动人民讲话的时候，也许用“该得就得”更合适一些。何去何取，决定于生活。把“适可而止”放在一位教授嘴里，把“该得就得”放在一位三轮车工人的口中，也许是各得其所。这一雅

一俗的两句成语并无什么高低之分，全看用在哪里。用生活给语言加工，一定比用语言给语言加工更有好处。到生活里去，那里有语言的宝库。

拿京戏和地方戏来比较,我觉得地方戏的语言略胜一筹。在不少的京戏里，一部分语言是不精辟而还通顺，如“店主东带过了黄骠马”之类，另一部分是不大通顺的水词儿。在地方戏里，虽然也有水词儿，可是大体上还富有民间语言的生活气息，较比朴实可喜。我说的很笼统，因为没有时间去用几本京戏与几本地方戏作具体的分析与比较。假若我说的不完全错，那就又足 证明民间语言的确有不小的力量，足以作将来修改京剧剧本的参考。

戏曲有个好条件，尽管是水词儿，只要唱腔儿好，便能遮掩住语言的疮疤，使大家爱听爱唱。话剧无此条件，话剧语言因此也就必须十分考究，精益求精。写话剧台词儿，我们不仅应当在意思上字字斟酌，务期妥顺，还须把语言的音乐性发挥出来，听着悦耳，使人容易记住，像诗歌那样。话剧作家应多在这一点上卖卖力气。是呀，一些疙里疙疸的台词儿，不管多么有本领的演员，也不会念得珠圆玉润，有节奏，有感情。

（三）简练。从古典作品中固然可以学习到一些使词句简练的方法，可别忘了，从民间的语言中也能学到。我们必须留心去听。句子短，用字活，这是一。还有第二，是我们不大留意的。这就是他们能够在一句中安上一两个字，就能当好几句用。我举个例：在旧社会里，饭馆的服务员 （那时候叫做跑堂的） 为多拉生意，对客人总是不熟假充熟。客人坐

下，他就笑着说："今天您吃点什么？""今天"这两个字就包括着：您是老主顾，常在这儿吃饭等等。假若他把这一大套都照直的说出来，也许会引起一个爽直客人的反感，马上告诉他：我这是头一次到这儿吃饭，用不着假充熟。这必然使双方都下不来台。只用"今天"两个字呢，意思都有了，而又不会引起反感。从前商店的售货员也是这样，顾客一问价钱，他便回答："还是老价钱，一块二。"这句话的前半便是说，您是老主顾，老在我们这儿买东西，我们决不会欺骗您。"还是老价钱"一语巧妙地包括了好几句的意思。至于"一块二"究竟可靠与否，就不大好说了。

上面举的例子来自旧社会，思想性不强。可是，这种说法的确有很好的技巧，今天的劳动人民还会用这个说法表达新思想 感情。写文艺作品不是在作报告，必须详尽无遗。我们须学会抄近路，使之简练。想起一组话，先别逐句写下来，而去想想能否找出一句，代表全组，这就可以既省话，又巧妙。是的，我们应当学习人民的语言，也别忘了学习他们的说法。人民语言的说法还有许多，我只举此一例。

我是在说文学语言问题，推而广之，有一些话也可以用在艺术各部门的问题上去。为了支援农业，画家、音乐家、戏剧家、作家都有不少已下了乡的，还有不少位即将下去。我希望大家都带着对社会主义的热爱，与对农民与农业的热爱，认真向人民学习，写出人民所喜爱的诗歌、戏剧、小说、戏曲、曲艺、儿童文学；画出人民所喜爱的图画；作出人民所喜爱的歌曲与音乐，使广大农村革命的歌声不绝于耳，战斗的故事与画图一直散播到烟村四五家，使六亿五千万人民欢

欣鼓舞，意气风发，携手向社会主义迈进；这一代好，下一代更好；风流文彩，江山万古多娇！

话剧的语言

文学语言不仅负有描绘人物、风景，表达思想、感情，说明事实等等的责任。它还须在尽责之外，使人爱读，不忍释卷。它必须美。环肥燕瘦，各有各的美，文笔亦然：有的简劲，有的豪放，有的淡远，有的秾艳……。美虽不同，但必须美。

创作的乐趣至少有两个：一个是资料丰富，左右逢源，便于选择与调遣，长袖善舞，不会捉襟见肘。一个是文字考究，行云流水，心旷神怡。有文无物，即成八股；有物无文，行之不远。最好是二者兼备，既有内容，又有文笔，作者情文并茂，读者悦目畅怀，皆大欢喜！

以言话剧，更须情文并茂，因为对话占有极重要的地位。近年来，我们的话剧有很好的成就，无可否认。可是，其中也有一些剧本，只顾情节安排，而文字颇欠推敲，亦是美中不足。这类作品的执笔者似乎竭尽全力去排列人物，调动剧情，而在文笔上没有得到创作的乐趣与享受。人物出场的先后既定，情节的转折也有了个大概，作者似乎便把自己要说的话分别交给人物去说，张三李四原来不过是作者的化身。这样写出的对话是报告式的，平平静静，不见波澜。（当然，好的报告也并不是一汪死水。）至于文字呢，似乎只顾了说什么，

而没考虑怎么说。要知对话是人物性格的"声音",性格各殊,谈吐亦异。作者必须苦思熟虑:如此人物,如此情节,如此地点,如此时机,应该说什么,应该怎么说。一声哀叹或胜于滔滔不绝;吞吐一语或沉吟半晌,也许强于一泻无余。说什么固然要紧,怎么说却更重要。说什么可以泛泛地交代,怎么说却必须洞悉人物性格,说出掏心窝子的话来。说什么可以不考虑出奇制胜,怎么说却要求妙语惊人。不论说什么,若总先想一想怎么去说,才能逐渐与文学语言挂上钩,才能写出自己的风格来。

为写剧本,我们须找到一个好故事,但不宜满足于此。一个故事有多种说法,要争取自己的说法最出色。在动笔写剧本的时候,我们应当要求自己是在作"诗",一字不苟。在作诗的时候,不管本领大小,我们总是罄其所有,不遗余力,一个字要琢磨推敲多少次。为什么写话剧不应如此呢?一首诗也许得不到当众朗诵的机会,而话剧本来是要演给大家听的呀。大家去听评书,并不一定是为听故事,因为也许已经听过多少遍,特别是那些最热闹的节目,如《挑帘杀嫂》、《连环套》等等。我们是去听评书先生怎么说。语言之美足以使人百闻不厌。话剧是由几位或更多的演员同演一个故事,此扮张三,彼饰李四,活生活现,比评书更直接,更有力。那么,若是张三李四的话都平平常常,可有可无,谁还爱听呢?

文学语言,无论是在思想性上,还是在艺术性上,都须比日常生活语言高出一头。作者须既有高深的思想,又有高度的语言艺术修养。他既能够从生活中吸取语言,又善于加工提炼,像勤劳的蜂儿似的来往百花之间,酿成香蜜。

再说一次，免生误会：我不喜欢有文无物的八股。我不是说，话剧应只讲究文笔，不顾其他。我是说，话剧既是文学作品，就理当有文学语言。这不是苛求，而是理之当然。看吧，古往今来的有名文人，不是不但诗文俱佳，而且连写张字条或一封家信也 写的优美吗？那么，为什么写话剧可以不讲究文字呢？这说不通！

我们讲思想性，故事性；应当讲！但是，思想性越高，便越需要精辟的语言，否则夹七夹八，词难达意，把高深的思想说得胡里胡涂。多么高深的思想，需要多么精到的语言。故事性越强，也越需要生动鲜明的语言。精采的语言，特别是在故事性强的剧本里，能够提高格调，增加文艺韵味。故事性强的戏，容易使人感到作者卖弄舞台技巧，热闹一时，而缺乏回味。好的语言会把诗情画意带到舞台上来，减少粗俗，提高格调。不注意及此，则戏越热闹，越容易降入平庸。

格调欲高，固不专赖语言，但语言乏味，即难获得较高的格调。提高格调亦不端赖词藻。用的得当，极俗的词句也会有珠光宝色。为修词而修词，纵字字典雅，亦未必有力。不要以为多掉书袋，酸溜溜的，便是好文章。字的俗雅，全看我们怎么运用；不善运用，雅的会变成俗的，而且比俗的多着点别扭。为善于运用语言，我们必须丰富生活经验，和多习书史，既须掌握活的语言，又略习旧体诗文。好的戏剧语言不全凭习写剧本而来，我们须习写各种文体，好好地下一番工夫。缺乏此种工夫的，应当补课。

有的剧本，语言并不十分好，而演出很成功。是，确有此事。可是，这剧本若有更好的语言不就更好吗？有的剧本，

文字上乘，而演出不大成功。是，也确有此事。这该去找出失败的原因，不该因此而断定：成功的剧本不应有优美的文字。况且，这样的作品虽在舞台上失败，可是因为文字可取，在图书馆中仍能得到地位。有许多古代剧本已多年不上演，我们可还阅读它们，原因之一就是因为语言精致，值得学习。

我自己的语言并无何特色，上边所说的不仅为规劝别人，也为鞭策自己。

儿童剧的语言

儿童剧的语言不容易写好：既要简明易懂，又要用字不多，还要生动活泼，很不好办。

孩子们识字不多，掌握的语汇也不丰富，可是他们会以较少的语汇，来回调动，说出很有趣的话来。孩子们有此本领，儿童剧作者须学会此本领——用不多的词儿，短短的句子，而把事物巧妙地、有趣地述说出来，恰足以使孩子们爱听。

孩子们善于想象。他们能够从一个洋娃娃身上想象出多少多少事情来，而且一边玩一边说。儿童剧作者的特长之一恐怕就是能保持那颗童心，跟儿童一样天真活泼，能够写出浅显而生动的语言来。不论是大孩子，还是小孩子，都爱听、看《西游记》。孙悟空会变。这正合乎儿童们的要求。在儿童心中，真实与想象没有一定的界限，玩耍与作真事也没有一定的界限。孙悟空会作多少事，而又多么爱玩耍呀！儿童剧作者若是急于正面地去教育儿童，用老老实实的话，板着面孔说大道理，恐怕就效果不大。反之，他们若还有一片童心，用孩子们的办法去启发儿童，儿童们就更容易受到教育。想叫儿童们欢迎我们的剧本，作者与儿童必须打成一片。看，孩子们为什么爱和外公或外婆玩耍呢？大概是因为外公或外婆

总是随着孩子们走，一问一答，有说有笑，真真假假，虚虚实实。孩子们的洋娃娃，慢慢地也成为外公或外婆的“亲人”，问饥问渴，无微不至。因此，孩子们忙起来，便把洋娃娃托付给外公或外婆看管。儿童剧的作者应当首先体验儿童的心理状态，而后才能创作出浅明而有教育性的语言来。这种语言须合乎儿童生活上的要求，从而因势利导使儿童受到教育。

孩子们有幽默感，不愿听干巴巴的话。假若我们能够深入浅出，孩子们是会听出弦外之音的。孩子们爱听笑话与相声，爱猜谜语。孩子们肯用脑子去想他们所听到的。我们不要小看孩子们，我们应当向孩子们学习。在我小时候，我入的是私塾。私塾的老夫子总是一团正气，连笑也不轻易笑一下。他开口是诗云，闭口是子曰。我背不上书来，他就罚我跪着，或用烟袋锅子敲我的头。可是，到今天，我所记得的不是他的那一套，而是母亲或大姐给我说的小故事！是的，瞪着眼教训孩子，效果不大。母亲和大姐并没有许多故事，可是会把一个故事有枝添叶地变成另一个故事。这正合乎我的要求。我也学会怎么使一个故事有所发展，大故事生产小故事。到私塾里，我的脑子冻结起来，回到家里，我的脑子活跃起来！那么，儿童剧作者应当使儿童的脑子冻结呢，还是活跃起来呢？

前几天，有一个六岁的小姑娘忽然诗兴大发，作了一篇好几十句的诗。其中有一句是：“一个白蝴蝶，落下一片雪。”真是好诗！孩子们会用简单的话，作出诗来。我们成人有时候只求用我们所掌握的语汇，一说就说一大片，而忽略了从

简单的语言中找出诗情画意。我们或者以为给孩子们写东西，可以不必往深里钻。这不对。孩子会作诗。孩子们善于联想。我们必须学会充分利用联想，作出为儿童们所喜爱的诗来。这不简单！泛泛的语言不能满足孩子们的要求。

戏剧语言

——在话剧、歌剧创作座谈会上的发言

这次我来参加会议，实在是为向青年剧作家们学习。这并不是说，我不愿意向老剧作家们学习。事实是这样：对老剧作家们和他们的作品，我已略知一二，得到过教益与启发；今后还应当继续向他们学习。对青年剧作家呢，或相识较晚，或请益乏缘，理应乘此机会取经学艺。是呀，近几年来的剧坛上主要是仗着他们的努力而活跃，深入工农兵生活的多半是他们，接触创作问题较多的也是他们。不向他们学习，便不易摸清楚问题所在，也就难以学到解决问题的办法。是的，我是抱着这种学习热情而来的。那么，叫我也作个报告，我就不能不感到惶恐！不过，礼尚往来，不容推却。好吧，既来取经，理应献曝，就谈一谈戏剧语言上的一知半解吧。

我没有入过大学，文化水平不高，对经典文学没有作过有系统的钻研。因此，执笔为文，我无从作到出经入史，典雅富丽。可是，我也有一个长处：我的爱好是多方面的。因为我知道自己学疏才浅，所以我要学习旧体诗歌，也要学习鼓词。我没有什么成见，不偏重这个，轻视那个。这与其说是学习方法问题，还不如说是学习态度问题。心中若先有成见，只要这个，不要那个，便把学习的范围缩小，也许是一

种损失。

我没有诗才，既没有写成惊人的诗歌，也没有生产过出色的 鼓词。可是，诗歌的格律限制叫我懂了一些造句遣词应如何严谨，这就大有助于我在写散文的时候也试求精简，不厌推敲。我没有写出好的诗歌，可是学会一点把写诗的方法运用到写散文中来。我不是为学诗而学诗，我把学诗看成文字练习的一种基本功夫。习写散文，文字须在我脑中转一个圈儿或几个圈儿；习写诗歌，每个字都须转十个圈儿或几十个圈儿。并不因为多转圈儿就生产绝妙好诗，但是学会多转圈儿的确有好处。一位文人起码应当学会脑子多转圈儿。习惯了脑子多转圈儿，笔下便会精致一些。

习写鼓词，也给我不少好处。鼓词既有韵语的形式限制，在文字上又须雅俗共赏，文俚结合。白话的散文并不排斥文言中的用语，但必须巧为运用，善于结合，天衣无缝。习写鼓词，会教给我们这种善于结合的方法。习写戏曲的唱词，也有同样的益处。

我也习写相声。一段出色的相声须至少写两三个月。我没有那么多的时间。因此，我没有写出过一段反复加工，值得保留下来的相声。但是，作为语言运用的练习，这给了我不少好处。相声的语言非极精炼、极生动不可。它的每一句都须起承前启后的作用，以便发生前后呼应的效果。不这样，便会前言不搭后语，枝冗罗唆，不能成为相声。写别的文章，可以从容不迫地叙述，到适当的地方拿出一二警句，振动全段，画龙点睛。相声不满足于此。它是遍体长满了大大小小眼睛的龙，要求每一句都有些风趣。这样，尽管没写出过完

美的相声段子，我可是得到一个写文章的好方法：句句要打埋伏。这就是说：我要求自己用字造句都眼观六路，耳听八方，不单纯地、孤立地去用一字、造一句，而是力求前呼后应，血脉流通，字与字，句与 句全挂上钩，如下棋之布子。这样，我就能够写得较比简练。意思贯串，前后呼应，就能说的少，而包括的多。这样，前面所说的，是为后面打埋伏，到时候就必有效果，使人发笑。是的，写相声的时候，往往是先想好一个包袱，而用一些话把它引出来，这就是好比先有了第五句，而后去想前四句，巧妙地把第五句逗出来。这样写，前后便必定联贯，叫人家到什么时候发笑，就得发笑。写相声，说笑话，以至写喜剧，都用得着这个办法。先想好包袱，而后设法用几句话把它引逗出来，便能有效果。反之，先把底亮了出来，而后再解释：您听明白没有？这句非常可笑啊！怎么？您不笑？好吧，我再给您细讲讲！恐怕呀，越讲越不会招笑了！喜剧不就是相声，但在语言的运用上不无相通之处。

明白了作文要前呼后应，脉络相通，才不厌修改，不怕删减。狠心地修改、删减，正是为叫部分服从全体。假若有那么一句，单独地看起来非常精美，而对全段并没有什么好处，我们就该删掉它，切莫心疼。我自己是有这个狠心的。倒是有时候因朋友的劝阻，而耳软起来，把删去的又添上，费不少的事叫上下贯串，结果还是不大妥当。与其这样，还不如干脆删去！

我并非在这里推销旧体诗、鼓词，或相声。我是想说明一个问题：语言练习不专仗着写剧本或某一种文体，而是需

要全面学习。在写戏写小说之外，还须练基本功，诗词歌赋都拿得起来。郭老、田汉老的散文好，诗歌好，所以戏剧台词也好。他们的基本功结实，所以在语言文字上无往不利。相反的，某剧作家或小说家，既富生活经验，又有创作天才，可是缺乏语言的基本功，他的作品便只能在内容上充实，而在表达上缺少文艺性，不能情文并茂，使人爱不释手。优秀的文学作品必须是内容既充实，语言又精美，缺一不可。缺乏基本功的，理应设法补课。

说到这里，我必须郑重声明：我不提倡专考究语言，而允许言之无物。

我们须从两方面来看问题：一方面是，近几年来，我们似乎有些不大重视文学语言的偏向，力求思想正确，而默认语言可以差不多就行。这不大妥当。高深的思想与精辟的语言应当是互为表里，相得益彰的。假若我们把关汉卿与曹雪芹的语言都扔掉，我们还怎么去了解他们呢？在文学作品里，思想内容与语言是血之与肉，分割不开的。没有高度的语言艺术，表达不出高深的思想。

在另一方面，过于偏重语言，以至专以语言支持作品，也是不对的。我自己就往往犯这个毛病，特别是在写喜剧的时候。这是因为我的生活经验贫乏，不能不求救于语言，而作品势必轻飘飘的，有时候不过是游戏文章而已。不错，写写游戏文章，乃至于编写灯谜与诗钟，也是一种语言练习；不过，把喜剧的分量减轻到只有笔墨，全无内容，便是个很大的偏差。我应当在新的生活方面去补课。轻视语言，正如轻视思想内容，都是不对的。

这样交代清楚，我才敢往下说，而不至于心中老藏着个小鬼了。

我没有写出过出色的小说，但是我写过小说。这对于我创造（请原谅我的言过其实！）戏剧中的人物大有帮助。从写小说的经验中，我得到两条有用的办法：第一是作者的眼睛要老盯住书中人物，不因事而忘了人；事无大小，都是为人物服务的。第二是到了适当的地方必须叫人物开口说话；对话是人物性格最有力的说明书。

我把这两条办法运用到剧本写作中来。当然，小说与剧本有不同之处：在小说中，介绍人物较比方便，可以从服装、面貌、职业、阶级各方面描写。戏剧无此方便。假若小说中人物可以逐渐渲染烘托，戏剧中的人物就一出来已经打扮停妥，五官俱全，用不着再介绍。我们的任务是要看住他。这一点却与写小说相同，从始至终，不许人物离开我们的眼睛，包括着他不在台上的时候。能够紧紧地盯住人物，我们便不会受情节的引诱，而忘了主持情节的人。故事重情节，小说与戏剧既要故事，更重人物。

前面提到，在小说中，应在适当的时机利用对话，揭示人物性格。这是作者一边叙述，一边加上人物的对话，双管齐下，容易叫好。剧本通体是对话，没有作者插口的地方。这就比写小说多些困难了。假若小说家须老盯住人物，使人物的性格越来越鲜明，剧作者则须在人物头一次开口，便显出他的性格来。这很不容易。剧作者必须知道他的人物的全部生活，才能三言五语便使人物站立起来，闻其声，知其人。不错，小说家在动笔之前也顶好是已知人物的全貌，但是，既

是小说，作者总可以从容叙述，前面没写足，后面可再补充。戏剧的篇幅既较短，而且要在短短的表演时间内看出人物的发展，故不能不在人物一露面便性格鲜明，以便给他留有发展的余地。假若一个人物出现了好大半天还没有确定不移的性格，他可怎么发展变化呢？有的人物须隐藏起真面貌，说假话。这很不易写。我们似乎应当适时地给他机会，叫他说出庐山真面目来，否则很容易始终被情节所驱使，而看不清他是何许人也。在以情节见胜的剧本里，往往有此毛病。

我们几乎无从避免借着对话说明问题或交代情节。可是，正是这种地方，我们才应设尽方法写好对话，使说明与交代具有足以表现人物性格的能力。这个人物必须有这个独特的说明问题与交代情节的办法与说法。这样，尽管他说的是“今天天气，哈哈哈”，也能开口就响，说明他的性格。根据剧情，他说的虽是一时一地的话，我们可是从他的生活全貌考虑这点话的。在《茶馆》的第一幕里，我一下子介绍出二十几个人。这一幕并不长，不许每个人说很多的话。可是据说在上演时，这一幕的效果相当好。相反地，在我的最失败的戏《青年突击队》里，我叫男女工人都说了不少的话，可是似乎一共没有几句足以感动听众的。人物都说了不少话，听众可是没见到一个工人。原因所在，就是我的确认识《茶馆》里的那些人，好象我给他们都批过“八字儿”与婚书，还知道他们的家谱。因此，他们在《茶馆》里那几十分钟里所说的那几句话都是从生命与生活的根源流出来的。反之，在《青年突击队》里，人物所说的差不多都是我临时在工地上借来的，我并没给他们批过“八字儿”。那些话只是话，没有生

命的话，没有性格的话。以这种话拼凑成的话剧大概是“话锯”—— 话是由干木头上锯下来的，而后用以锯听众的耳朵！听众是聪明而和善的，在听到我由工地上借来的话语便轻声地说：老舍有两下子，准到工地去过两三次！是的，正因为是借来的语言，我们才越爱卖弄它们，结果呢，我们的作品就肉少而香菜、胡椒等等很多。孤立地去搜集语言分明是不大妥当的。这样得到的语言里，不可避免地包含着一些杂质，若不加以提炼，一定有害于语言的纯洁。文字的口语化不等于怎么听来的就怎么使，用不着再加工。

对话不能性格化，人物便变成剧作者的广播员。萧伯纳就是突出的一例。

那么，萧伯纳为什么还成为一代名家呢？这使我们更看清楚语言的重要性。以我个人来说，我是喜爱有人物、有性格化语言的剧作的。虽然如此，我可也无法否认萧伯纳的语言的魅力。不错，他的人物似乎是他的化身，都替他传播他的见解。可是，每个人物口中都是那么喜怒笑骂皆成文章，就使我无法不因佩服萧伯纳而也承认他的化身的存在了。不管我们赞成他的意见与否，我们几乎无法否认他的才华。我们不一定看重他的哲理，但是不能不佩服他的说法。一般地说来，我们的戏剧中的语言似乎有些平庸，仿佛不敢露出我们的才华。我们的语言往往既少含蓄，又无锋芒。

为什么少含蓄呢？据我看，也许有两个原因吧：第一，我们不用写诗的态度来写剧本的对话。莎士比亚是善于塑造人物的。可是，他写的是诗。他的确使人物按照自己的性格去说话，可是那些诗的对话总是莎士比亚写出来的。在日常生

活中，那些人物并不出口成章，一天到晚老吟诗。莎士比亚是依据人物的性格，使他们说出提炼过的语言，呕尽心血的诗句。直到今天，英国人写文章、说话，还常常引用莎士比亚的名言妙语。我们写出不少的相当好的剧本，可惜没有留下多少足以传诵的名句。我们不必勉强去写诗剧（当然，试一试也没有什么坏处），可是应以写诗的态度去写对话。我们的剧本往往是结结实实，而看起来缺少些空灵之感，叫人觉得好象是逛了北海公园，而没有看见那矗立晴空的白塔。这与剧情、导演、演员都有关系，可是语言缺乏诗意恐怕也是原因之一。带有诗意的语言能够给听众以弦外之音，好象给舞台上留出一些空隙，耐人寻味。戏曲中的开打，若始终打的风雨不透，而没有美妙的亮相儿，便见不出武松或穆桂英的气概与风度。亮相儿时演员立定不动。这个静止给舞台上一些空隙，使听众更深刻地看到英雄形象。我想，话剧对话在一定的时候能够提出惊人的词句，也会发生亮相儿的效果，使听众深思默虑，想到些舞台以外的东西。我管这个叫“空灵”，不知妥当与否。

缺少含蓄的第二个原因，恐怕是我们以为人民的语言必是直言无隐，一泄无余的。不错，人民的语言若是和学生腔比一比，的确是干脆嘹亮，不别别扭扭。可是，我们还没忘记在五八年大跃进中，人民写的那些民歌吧？那也是人民的语言，可并不只是干脆直爽。那些语言里有很高的想象与诗情画意。那些民歌使我们的一些诗人吓了一大跳，而且愿意向它们学习。可惜，戏剧语言却似乎没有受到多少影响；即使受了些影响，也只在干脆痛快这一方面，而没有充分注意

到人民的想象力与诗才如何丰富，从而使戏剧语言提高一步，不只纪录人民的语言，而且要创造性地运用。

所谓锋芒，即是显露才华。在我们的剧本中，我们似乎只求平平妥妥，不敢出奇制胜。我们只求说的对，而不要求说的既正确又精采。这若是因为我们的本领不够，我们就应该下苦功夫，使自己得心应手，能够以精辟的语言道出深湛的思想和真挚深厚的感情。若是因为有什么顾虑呢，我们便该去多读毛主席的诗词与散文。看，毛主席的文笔何等光彩，何等豪迈，真是光芒万丈，横扫千军！我们为什么不向毛主席学呢？怕有人说我们锋芒太外露吗？我们应当告诉他：剧本是文学作品，它的语言应当铿锵作金石声。写剧本不是打报告。毛主席说：“数风流人物，还看今朝。”风流人物怎可以语言乏味，不见才华与智慧呢？是的，的确有人对我说过：“老哥，你的语言太夸张了，一般人不那样说话。”是呀，一般人可也并不写喜剧！剧本的语言应是语言的精华，不是日常生活中你一言我一语的录音。一点不错，我们应当学习人民的语言，没有一位语言艺术大师是脱离群众的。但是，我们知道，也没有一位这样的大师只纪录人民语言，而不给它加工的。

朋友们，我们多么幸福，能够作毛泽东时代的剧作家！我们有责任提高语言，以今日的关汉卿、王实甫自许，精骛八极，心游万仞，使语言艺术发出异彩！

我们缺乏喜剧。也和别种剧作一样，喜剧并不专靠着语言支持。可也不能想象，没有精采的语言，而能成为优秀的喜剧。据我个人的体会，逗笑的语言已不易写，既逗笑而又

“有味儿”就更难了。

亲切充实会使语言有些味道。在适当的地方利用一二歇后语或谚语，能够发生亲切之感。但是，这是利用现成的话，用的过多就反而可厌。我们应当向评书与相声学习，不是学习它们的现成的话，而是学习它们的深入生活，无所不知的办法。在评书和相声里，状物绘声无不力求细致。艺人们知道的事情真多。多知多懂，语汇自然丰富，说起来便丝丝入扣，使人感到亲切充实。我们写的喜剧，往往是搭起个不错的架子，而没有足够的语言把它充实起来，叫人一看就看出我们的生活知识不多，语汇贫乏。别人没看到的，我们看到了，一说就会引人入胜。可是，事实上，我们看到的实在太少。于是，我们就不能不以泛泛的语言，勉强逗笑，效果定难圆满。我们必须扩大生活体验的范围，三教九流，五行八作，无所不知，像评书及相声演员那样，我们才能够应付裕如，有什么情节，就有什么语言来支持。没有一套现成的喜剧语言在图书馆里存放着，等待我们去借阅。喜剧作者自己须有极其渊博的生活知识，创造自己的喜剧语言。我们写的是 一时一地的一件事，我们的语言资料却须从各方面得来，上至绸缎，下至葱蒜，包罗万象。当然，写别的戏也须有此准备，不过喜剧特别要如此。假若别种剧的语言像单响的爆竹，喜剧的语言就必须是双响的“二踢脚”，地上响过，又飞起来响入云霄。作者的想象必须能将山南联系到海北，才能出语惊人。生活知识不丰富，便很难运用想象。没有想象，语言都爬伏在地，老老实实，死死板板，恐怕难以发生喜剧效果。

喜剧的语言必须有味道，令人越咂摸越有意思，越有趣。这样的语言在我们的喜剧中似乎还不很多。我们须再加一把力！怎么才能有味道呢？我回答不出。我自己就还没写出这样的语言来。我只能在这里说说我的一些想法，不知有用处没有。我们应当设想自己是个哲学家，尽我们的思想水平之所能及，去思索我们的话语。聪明俏皮的话不是俯拾即是的，我们要苦心焦思把它们想出来。得到一句有些道理的话，而不俏皮漂亮，就须从新想过，如何使之深入浅出。作到了深入浅出，才能够既容易得到笑的效果，而又耐人寻味。喜剧语言之难，就难在这里。我们先设想自己是哲学家，而后还得变成幽默的语言艺术家，我们才能够找到有味道的喜剧语言—— 想的深而说得俏。想的不深，则语言泛泛，可有可无。想的深而说得不俏，则语言笨拙，无从得到幽默与讽刺的效果。喜剧的语言若是钢，这个钢便是由含有哲理、幽默与讽刺的才能等等的铁提炼出来的。

在京戏里，有不少丑角的小戏。其中有一部分只能叫作闹戏，不能算作喜剧。这些闹戏里的语言往往是起哄瞎吵，分明是为招笑而招笑。因此，这些戏能够引起哄堂大笑，可是笑完就完，没有回味。在我自己写的喜剧里，虽然在语言上也许比那些闹戏文明一些，可是也常常犯为招笑而招笑的毛病。我知道滑稽 幽默不应是目的，可是因为思想的贫乏，不能不乱耍贫嘴，往往使人生厌。我们要避免为招笑而招笑，而以幽默的哲人与艺术家自期，在谈笑之中，道出深刻的道理，叫幽默的语言发出智慧与真理的火花来。这很不容易作到，但是取法乎上，还怕仅得其中，难道我们还该甘居下游吗？

语言，特别在喜剧里，是不大容易调动的。语言的来历不同，就给我们带来不少麻烦。从地域上说，一句山东的俏皮话，山西人听了也许根本不懂。从时间上说，二十年前的一段相声，今天已经不那么招笑了，因为那些曾经流行一时的话已经死去。从行业上说，某一句话会叫木匠师傅哈哈大笑，而厨师傅听了莫名其妙。我是北京人。六十年来，北京话有很大很大的变化。老的词儿不断死去，新的词儿不断产生。最近，小学生们很喜欢用“根本”。问他们什么，他们光答以“根本”，不知是根本肯定，还是根本否定。这类的例子恐怕到处都有，过些日子就又被放弃，另发明新的。我们怎么办呢？

据我看，为了使喜剧的语言生动活泼，我们几乎无法完全不用具有地方性与时间性限制的语汇与说法。不过，更要紧的是我们怎样作语言的主人。这有两层意思：一是假若具有地方性或时间性限制的语言而确能帮助我们，使我们的笔下增加一些色彩与味道，我们就不妨采用一些；二是最有味道的词句应是由我们自己创造出来的。这种创造可以用普通话作为基础。普通话是大家都知道的，用它来创造出最精采的词句，便具有更多的光彩，不受地方与时间的限制。我是喜用地方土语的，但在推广普通话运动展开之后，我就开始尽量少用土语，而以普通话去写喜剧。这个尝试并没有因为不用土语而减少了幽默感与表现力。我觉得，具有创造性的语言，带着智慧与艺术的光彩，是要 比借用些一时一地一行的俏皮话儿高超的多的。看看“李白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”这几句吧，里

边没有用任何土语与当时流行的俏皮话，而全是到今天还人人能懂的普通话，可是多么幽默，多么生动，多么简练！只是这么四句，便刻画出一位诗仙来了。这叫创造，这叫语言的主人！不借助于典故，也不倚赖土语、行话，而只凭那么一些人人都懂的俗字，经过锤炼琢磨，便成为精金美玉。这虽然是诗，可是颇足以使我们明白些创造喜剧语言的道理。所谓语言的创造并不是自己闭门造车，硬造出只有自己能懂的一套语言，而是用普通的话，经过千锤百炼，使语言得到新的生命，新的光芒。就像人造丝那样，用的是极为平常的材料，而出来的是光泽柔美的丝。我们应当有点石成金的愿望，叫语言一经过我们的手就变了样儿，谁都能懂，谁又都感到惊异，拍案叫绝。特别是喜剧语言，它必须深刻，同时又要轻松明快，使大家容易明白，而又不忍忘掉，听的时候发笑，日后还咂着滋味发笑。喜剧的语言万不可成为听众的负担，有的地方听不懂，有的地方虽然听懂，而觉得别扭。听完喜剧而闹一肚子别扭，才不上算！喜剧语言必须馅儿多而皮薄，一咬即破，而味道无穷。相声演员懂得这个道理，应当跟他们多讨教。附带着说，相声演员在近几年来，也抛弃了不少地方土语，而力求以普通话逗哏。这不仅使更多的人能够欣赏相声，而且使演员不再专倚赖土语。这就使他们非多想不可，用尽方法使普通话成为可笑可爱的语言，给一般的语言加多思想性与艺术性。

现在，让我们谈谈语言的音乐性。

用文言写的散文讲究经得起朗诵。四五十年前，学生学习唐宋八大家的文章都是唱着念，唱着背诵的。我们写的白

话散文，往往不能琅琅上口，这是个缺点。一般的散文不能上口，问题或者还不太大。话剧中的对话是要拿到舞台上，通过演员的口，送到听众的耳中去的。由口到耳，必涉及语言的音乐性。古体诗文的作者十分注意这个问题。他们都摇头晃脑地吟诗、作文章。他们用一个字，造一句，既考虑文字的意象，又顾到声音之美。他们把每个方块儿字都解剖得极为细致。意思合适而声音不美，不行，必须另换一个。旧体诗文之所以难写，就因为作者唯恐对不起“文字解剖学”。到了咱们这一代，似乎又嫌过于笼统了，用字有些平均主义，拍拍脑袋就算一个。我们往往似乎忘了方块儿字是有四声或更多的声的。字声的安排不妥，不幸，句子就听起来不大顺耳，有时候甚至念不出。解剖文字是知识，我们应该有这样的知识。怎样利用这点知识是实践，我们应当经常动笔，于写小说、剧本之外，还要写写诗，编编对联等等。我们要从语言学习中找出乐趣来。不要以为郭老编对联，田汉老作诗，是他们的爱好，与咱们无关。咱们都是同行，都是语言艺术的学习者与运用者。他们的乐趣也该成为咱们的乐趣。慢慢的，熟能生巧，我们也就习惯于将文字的意、形、音三者联合运用，一齐考虑，增长本领。我们应当全面利用语言，把语言的潜力都挖掘出来，听候使用。这样，文字才能既有意思，又有响声，还有光彩。

朗读自己的文稿，有很大的好处。词达意确，可以看出来。音调美好与否，必须念出来才晓得。朗读给自己听，不如朗读给别人听。文章是自己的好，自念自听容易给打五分。念给别人听，即使听者是最客气的人，也会在不易懂、不悦

耳的地方皱皱眉。这大概也就是该加工的地方。当然，一个人有一个人的写作方法，我们并不强迫人人练习朗诵。有的人也许越不出声，越 能写的声调铿锵，即不在话下。

我们的语汇似乎也有些贫乏。以我自己来说，病源有三：一个是写作虽勤，而往往把读书时间挤掉。这是很大的损失。久而久之，心中只剩下自己最熟识的那么一小撮语汇，像受了旱灾的庄稼那么枯窘可怜。在这种时候，我若是拿起一本伟大的古典作品读一读，就好似大旱之遇甘霖，胸中开扩了许多。即使我记不住那些文章中的词藻，我也会得到一些启发，要求自己要露出些才华，时而万马奔腾，时而幽琴独奏，别老翻过来调过去耍弄那一小撮儿语汇。这么一来，说也奇怪，那些忘掉的字眼儿就又回来一些，叫笔下富裕了一些。特别是在心里干枯得像烧干了的锅的时候，字找不到，句子造不成，我就拿起古诗来朗读一番。这往往有奇效。诗中的警句使我狂悦。好，尽管我写的是散文，我也要写出有总结性的句子来，一针见血，像诗那样一说就说到家。所谓总结性的句子就是像“山高月小，水落石出”那样用八个字就画出一幅山水来，像“欲穷千里目，更上一层楼”那样用字不多，而道出要立得高，看得远的愿望来。这样的句子不是泛泛的叙述，而是叫大家以最少的代价，得到最珍贵的和最多的享受。我们不能叫剧本中的每一句话都是这样的明珠，但是应当在适当的地方这么献一献宝。

我的语汇不丰富的第二个原因是近几年来经常习写剧本，而没有写小说。写小说，我须描绘一切，人的相貌、服装，屋中的陈设，以及山川的景色等等。用不着说，描写什

么就需要什么语汇。相反的，剧本只需要对话，即使交代地点与人物的景色与衣冠，也不过是三言五语。于是，我的语汇就越来越少，越贫乏了。近来，我正在写小说，受罪不小，要什么字都须想好久。这是我个人的经验，别人也许并不这样。不过，假若有人也有此情况，我 愿建议：别老写剧本，也该练习练习别的文体，以写剧为主，而以写别种文体为副，也许不无好处。

第三，我的生活知识与艺术知识都太少，所以笔下枯涩。思想起来，好不伤心：音乐，不懂；绘画，不懂；芭蕾舞，不懂；对日常生活中不懂的事就更多了，没法在这儿报账。于是，形容个悦耳的声音，只能说“音乐似的”。什么音乐？不敢说具体了啊！万一说错了呢？只举此一例，已足见笔墨之枯窘，不须多说，以免泪如雨下！作一个剧作家，必须多知多懂。语言的丰富来自生活经验和知识的丰富。

朋友们，我的话已说了不少，不愿再多耽误大家的时间。请大家指教！

对话浅论

怎样写好电影剧本的对话，我回答不出，我没有写过电影剧本。仅就习写话剧的一点经验，和看电影的体会，来谈谈这个问题，供参考而已。

在写话剧对话的时候，我总期望能够实现“话到人到”。这就是说，我要求自己始终把眼睛盯在人物的性格与生活上，以期开口就响，闻其声知其人，三言五语就勾出一个人物形象的轮廓来。随着剧情的发展，对话若能始终紧紧拴在人物的性格与生活上，人物的塑造便有了成功的希望。这样，对话本身似乎也有了性格，既可避免“一道汤”的毛病，也不至于有事无人。张三的话不能移植到李四的口中来，他们各有个性，他们的话也各具特点。因此，对于我所熟识的人物，我的对话就写得好一些。对于我不大了解的人物，对话就写得很差。难处不在大家都说什么，而在于他们都怎么说。摸不到人物性格与生活的底，对话也就没有底，说什么也难得精采。想啊，想啊，日夜在想张三和李四究竟是何等人物。一旦他们都像是我的老朋友了，他们就会说自己的话，张口就对，“话到人到”。反之，话到而人不到，对话就会软弱无力。若是始终想不好，人物总是似有若无，摇摇摆摆，那就应该再去深入生活。

一旦人物性格确定了，我们就较比容易想出他们的语声、腔调，和习惯用哪些语汇了。于是，我们就可以出着声儿去写对 话。是，我总是一面出着声儿，念念有词，一面落笔。比如说：我设想张三是个心眼爽直的胖子，我即假拟着他的宽嗓门，放炮似的说直话。同样地，我设想李四是个尖嗓门的瘦子，专爱说刻薄话，挖苦人，我就提高了调门儿，细声细气地绕着弯子找厉害话说。这一胖一瘦若是争辩起来，胖子便越来越起急，话也就越短而有力。瘦子呢，调门儿大概会越来越高，话也越来越尖酸。说来说去，胖子是面红耳赤，呼呼地喘气，而瘦子则脸上发白，话里添加了冷笑……。是的，我的对话并不比别人写的高明，可是我的确是这么出着声儿写的，期望把话写活了。写完，我还要朗读许多遍，进行修改。修改的时候，我是一人班，独自分扮许多人物，手舞足蹈，忽男忽女。我知道，对话是要放在舞台上去说的，不能专凭写在纸上便算完成了任务。剧作者给演员们预备下较好的对话，演员们才能更好地去发挥对话中的含蕴。

我并不想在这里推销我的办法。创作方法，各有不同。我只想说明我的办法对我有好处，所以愿意再多说几句：因为我动笔的时候，口中念念有词，所以我连一个虚字，“了”、“啊”、“吗”等等，都不轻易放过。我的耳朵监督着我的口。耳朵通不过的，我就得修改。话剧不是为叫大家听的么？

还有：这个办法可以叫我节省许多话语。一个“呕！”或一个“啊？”有时候可以代替一两句话。同样，一句有力的话，可以代替好几句话。口与耳帮助了我的脑子实行语言节约。

对于我不大熟识的人物，我没法子扮演他。我就只好用

词藻去敷衍，掩饰自己的空虚。这样写出的对话，一念就使我脸红！不由人物性格与生活出发，而专凭词藻支持门面，必定成为“八股对话”。离开人物而孤立地去找对话，很少有成功的希望！

我的办法并没有使我成为了不起的语言运用的艺术家。不过，它却使我明白了语言必须全面地去运用。剧作者有责任去挖掘语言的全部奥秘，不但在思想性上要有“语不惊人死不休”的雄心，而且在语言之美上也不甘居诗人之下。在古代，中外的剧作者都讲究写诗剧。不管他们的创作成就如何，他们在语言上可的确下了极大的功夫。他们写的是戏剧，也是诗篇。诗剧的时代已成过去，今天我们是用白话散文写戏。但是，我们不该因此而草草了了，不去精益求精。

所谓全面运用语言者，就是说在用语言表达思想感情的时候，不忘了语言的简练，明确，生动，也不忘了语言的节奏，声音等等方面。这并非说，我们的对话每句都该是诗，而是说在写对话的时候，应该像作诗那么认真，那么苦心经营。比如说，一句话里有很高的思想，或很深的感情，而说的很笨，既无节奏，又无声音之美，它就不能算作精美的戏剧语言。观众要求我们的话既有思想感情，又铿锵悦耳，既有深刻的含义，又有音乐性，既受到启发，又得到艺术的享受。剧作者不该只满足于把情节交代清楚了。假若是那样，大家看看说明书也就够了，何必一幕一幕地看戏呢？

我丝毫没有轻视思想性，而专重语言的意思。我是说，把语言写好也是剧作者的责任之一，因为他是语言运用的艺术家。明乎此，我们才好说下去，不致发生误会。

好吧，让我们说得更具体些吧：在汉语中，字分平仄。调动平仄，在我们的诗词形式发展上起过不小的作用。我们今天既用散文写戏，自然就容易忽略了这一端，只顾写话，而忘了注意声调之美。其实，即使是散文，平仄的排列也还该考究。是，“张三李四”好听，“张三王八”就不好听。前者是二平二仄，有起有落；后者是四字（按京音读）皆平，缺乏扬抑。四个字尚且如此，那么连说几句就更该好好安排一下了。“张三去了，李四也去了，老王也去了，会开成了，”这样一顺边的句子大概不如“张三、李四、老王都去参加，会开成了，”简单好听。前者有一顺边的四个“了”，后者“加”是平声，“了”是仄声，扬抑有致。

一注意到字音的安排，也就必然涉及字眼儿的选择。字虽同义，而音声不同，我们就须选用那个音义俱美的。对话是用在舞台上的，必须义既正确，音又好听。“警惕”、“留神”、“小心”等的意思不完全相同，而颇接近，我们须就全句的意思，和全句字音的安排，选择一个最合适的。这样，也会叫用字多些变化；重复使用同一字眼儿会使听众感到语言贫乏。不朗读自己的对话，往往不易发现这个毛病。

书面上美好的字，不一定在口中也美好。我们必须为演员设想。“老李，说说，切莫冗长！”大概不如说“老李，说说，简单点！”后者现成，容易说，容易懂，虽然“冗长”是书面上常用的字。

有些人，包括演员，往往把一句话的最后部分念得不够响亮。声音一塌，台下便听不清楚。戏曲与曲艺有个好办法，把下句的尾巴安上平声字，如“打虎亲兄弟，上阵父子兵”，

如“人逢喜事精神爽，月到中秋分外光”等等。句尾用平声字，如上面的“兵”与“光”，演员就必会念响，不易塌下去。因此，有时候，在句尾用“心细”就不如“细心”，“主意”不如“主张”。

当然，我们没法子给每句句尾都安上平声字，而且也不该那样；每句都翘起尾巴，便失去句与句之间平仄互相呼应的好处——如“今天你去，明天他来”。或“你叫他来，不如自己去”。“来”与“去”在尾句平仄互相呼应，相当好听。这就告诉了我们，把句子造短些，留下“气口”，是个好办法。只要留好了气口儿，即使句子稍长，演员也不致把句尾念塌了。以“心齐，不怕人少；心不齐，人越多越乱。”这句说吧，共有十四个字，不算很短。可是，其中有三个气口儿，演员只要量准了这些气口儿，就能念得节奏分明，十分悦耳。尽管“少”与“乱”都是仄声，也不会念塌了。反之，句子既长，又没有气口儿，势必念到下半句就垮下去。

以上所言，不过是为说明我们应当如何从语言的各方面去考虑与调动，以期情文并茂，音义兼美。这些办法并不是什么条规。

假若这些办法可以适用于话剧的对话，大概用于电影的对话里也无所不可吧？我觉得话剧的对话既须简练，那么电影对话就更应如此。有声电影里有歌唱，有音乐，还有许多别的声响，若是对话冗长，没结没完，就会把琴声笛韵什么的给挤掉，未免可惜。话剧的布景与服装等无论如何出色，究竟是较比固定的，有限的。在电影里，一会儿春云含笑，嫩柳轻舞；一会儿又如花霜叶，秋色多娇；千变万化，汇为诗

篇。那么，话剧的对话应当美妙，电影中不就更该这样么？在这图画、乐章、诗歌、戏剧交织成的作品里，对话若是糟糕啊，实在大煞风景！我们有责任用最简练精美的对话配合上去，使整部片子处处诗情画意，无懈可击！

从我看到的一些影片来说，它们的对话似乎还须更考究一些。有的片子里，正是那句简单而具有关键性的句子恰好使我听不明白。原因何在呢？我想这不应完全归罪于演员。句子原来就没写好，恐怕也是失败的原因。在纸面上，那一句也许很不错，可是字音的安排很欠妥当，像绕口令似的那么难说，谁也说不好！台词须出着声儿写，也许有点道理。

更多遇到的是：本来三言两语就够了，可是说上没完，令人扫兴。本来可以用一两个字就能解决问题的，却偏要多说。还有呢，对话既长，句子又没板没眼，气口儿不匀，于是后半句就叫演员“嚼”了，使人气闷。我们要全面地运用语言，因而须多方面去学习。比如说，在通俗韵文里，分上下句。我们的对话虽用散文，也可以运用此法。上下句的句尾若能平仄相应，上句的末字就能把下句“叫”出来，使人听着舒服、自然、生动。在适当的地方，我们甚至可以运用四六文的写法，用点排偶，使较长的对话挺脱有力。比如说：在散文对话之中插上“你是心广体胖，我是马瘦毛长”之类的白话对仗，必能减少冗长无力之弊。为写好对话，我们须向许多文体学习，取其精华，善为运用。旧体诗词、四六文、通俗韵文、戏曲，都有值得学习之处。这可不是照抄，而是运用。

是，是要善为运用！有一次，我听到电影中的一句歇后语。听过了半天，我才明白原来是一句逗笑的歇后语，要笑

也来不及了。为什么这样呢？原来是作者选用了一句最绕嘴的歇后语，难怪演员说不利落，失去效果。这就是作者不从多方面考虑，而一心一意只想用上这么一句。结果，失败了！不要孤立地去断定哪句话是非用不可的！要“统筹全局”，从多方面考虑。

总之，对话在电影中，不但要起交代情节的作用，而且要负起塑造人物的责任，“话到人到”。在语言上，必须全面运用，不但使观众听得明白，而且得到语言艺术的享受，从而热爱我们的语言。写对话的时候，我们有责任为演员与观众设想。在全面运用上，我只提到字音等问题，也没有讲透彻，至于如何使语言简练，用字如何现成等等，就不多说了。再声明一下，我的办法不是条规，仅供参考而已。

关于文学的语言问题[①]

我想谈一谈文学语言的问题。

我觉得在我们的文学创作上相当普遍地存着一个缺点，就是语言不很好。

语言是文学创作的工具，我们应该掌握这个工具。我并不是技术主义者，主张只要语言写好，一切就都不成问题了。要是那么把语言孤立起来看，我们的作品岂不都变成八股文了么？过去的学究们写八股文就是只求文字好，而不大关心别的。我们不是那样。我是说：我们既然搞写作，就必须掌握语言技术。这并非偏重，而是应当的。一个画家而不会用颜色，一个木匠而不会用刨子，都是不可想像的。

我们看一部小说、一个剧本或一部电影片子，我们是把它的语言好坏，算在整个作品的评价中的。就整个作品来讲，它应该有好的，而不是有坏的，语言。语言不好，就妨碍了读者接受这个作品。读者会说：罗哩罗嗦的，说些什么呀？这就减少了作品的感染力，作品就吃了亏！

在世界文学名著中，也有语言不大好的，但是不多。一般地来说，我们总是一提到作品，也就想到它的美丽的语言。

① 本篇是一九五四年底作者在中国作家协会和电影局举办的电影剧本创作讲习会上所作的报告纪录。

我们几乎没法子赞美杜甫与莎士比亚而不引用他们的原文为证。所以，语言是我们作品好坏的一个部分，而且是一个重要部分。我们有责任把语言写好！

我们的最好的思想，最深厚的感情，只能被最美妙的语言表达出来。若是表达不出，谁能知道那思想与感情怎样的好呢？这是无可分离的、统一的东西。

要把语言写好，不只是“说什么”的问题，而也是“怎么说”的问题。创作是个人的工作，“怎么说”就表现了个人的风格与语言创造力。我这么说，说的与众不同，特别好，就表现了我的独特风格与语言创造力。艺术作品都是这样。十个画家给我画像，画出来的都是我，但又各有不同。每一个里都有画家自己的风格与创造。他们各个人从各个不同的风格与创造把我表现出来。写文章也如此，尽管是写同一题材，可也十个人写十个样。从语言上，我们可以看出来作家们的不同的性格，一看就知道是谁写的。莎士比亚是莎士比亚，但丁是但丁。文学作品不能用机器制造，每篇都一样，尺寸相同。翻开《红楼梦》看看，那绝对是《红楼梦》，绝对不能和《儒林外史》调换调换。不像我们，大家的写法都差不多，看来都像报纸上的通讯报导。甚至于写一篇讲演稿子，也不说自己的话，看不出是谁说的。看看爱伦堡的政论是有好处的。他谈论政治问题，还保持着他的独特风格，教人一看就看出那是一位文学家的手笔。他谈什么都有他独特的风格，不“人云亦云”，正像我们所说：“文如其人”。

不幸，有的人写了一辈子东西，而始终没有自己的风格。这就吃了亏。也许他写的事情很重要，但是因为语言不好，没

有风格，大家不喜欢看；或者当时大家看他的东西，而不久便被忘掉，不能为文学事业积累财富。传之久远的作品，一方面是因为它有好的思想内容，一方面也因为它有好的风格和语言。

这么说，是不是我们都须标奇立异，放下现成的语言不用，而专找些奇怪的，以便显出自己的风格呢？不是的！我们的本领就在用现成的、普通的语言，写出风格来。不是标奇立异，写的使人不懂。“啊，这文章写的深，没人能懂！”并不是称赞！没人能懂有什么好处呢？那难道不是胡涂文章么？有人把“白日依山尽……更上一层楼”改成“……更上一层板”，因为楼必有楼板。大家都说“楼”，这位先生非说“板”不可，难道就算独特的风格么？

同是用普通的语言，怎么有人写的好，有人写的坏呢？这是因为有的人的普通言语不是泛泛地写出来的，而是用很深的思想、感情写出来的，是从心里掏出来的，所以就写的好。别人说不出，他说出来了，这就显出他的本领。为什么好文章不能改，只改几个字就不像样子了呢？就是因为它是那么有骨有肉，思想、感情、文字三者全分不开，结成了有机的整体；动哪里，哪里就会受伤。所以说，好文章不能增减一字。特别是诗，必须照原样念出来，不能略述大意，（若说：那首诗好极了，说的是木兰从军，原句子我可忘了！这便等于废话！）也不能把“楼”改成“板”。好的散文也是如此。

运用语言不单纯地是语言问题。你要描写一个好人，就须热爱他，钻到他心里去，和他同感受，同呼吸，然后你就能够替他说话了。这样写出的语言，才能是真实的，生动的。

普通的话，在适当的时间、地点、情景中说出来，就能变成有文艺性的话了。不要只在语言上打圈子，而忘了与语言血肉相关的东西—— 生活。字典上有一切的字。但是，只抱着一本字典是写不出东西来的。

我劝大家写东西不要贪多。大家写东西往往喜贪长，没经 过很好的思索，没有对人与事发生感情就去写，结果写得又臭又长，自己还觉得挺美——“我又写了八万字！”八万字又怎么样呢？假若都是废话，还远不如写八百个有用的字好。好多古诗，都是十几二十个字，而流传到现在，那不比八万字好么？世界上最好的文字，就是最亲切的文字。所谓亲切，就是普通的话，大家这么说，我也这么说，不是用了一大车大家不了解的词汇字汇。世界上最好的文字，也是最精练的文字，哪怕只几个字，别人可是说不出来。简单、经济、亲切的文字，才是有生命的文字。

下面我谈一些办法，是针对青年同志最爱犯的毛病说的。

第一，写东西，要一句是一句。这个问题看来是很幼稚的，怎么会一句不是一句呢？我们现在写文章，往往一直写下去，半篇还没一个句点。这样一直写下去，连作者自己也不知道写到哪里去了，结果一定是胡涂文章。要先想好了句子，看站得稳否，一句站住了再往下写第二句。必须一句是一句，结结实实的不摇摇摆摆。我自己写文章，总希望七八个字一句，或十个字一句，不要太长的句子。每写一句时，我都想好了，这一句到底说明什么，表现什么感情，我希望每一句话都站得住。当我写了一个较长的句子，我就想法子把它分成几段，断开了就好念了，别人愿意念下去；断开了也

好听了，别人也容易懂。读者是很厉害的，你稍微写得难懂，他就不答应你。

同时，一句与一句之间的联系应该是逻辑的、有机的联系，就眼咱们周身的血脉一样，是一贯相通的。我们有些人写东西，不大注意这一点。一句一句不清楚，不知道说到哪里去了，句与句之间没有逻辑的联系，上下不相照应。读者的心里是这样的，你上一句用了这么一个字，他就希望你下一句说什么。例如你说“今天天阴了”，大家看了，就希望你顺着阴天往下说。你的下 句要是说“大家都高兴极了”，这就联不上。阴天了还高兴什么呢？你要说“今天阴天了，我心里更难过了。”这就联上了。大家都喜欢晴天，阴天当然就容易不高兴。当然，农民需要雨的时候一定喜欢阴天。我们写文章要一句是一句，上下联贯，切不可错用一个字。每逢用一个字，你就要考虑到它会起什么作用，人家会往哪里想。写文章的难处，就在这里。

我的文章写的那样白，那样俗，好象毫不费力。实际上，那不定改了多少遍！有时候一千多字要写两三天。看有些青年同志们写的东西，往往吓我一跳。他下笔万言，一笔到底，很少句点，不知道到哪里才算完，看起来让人喘不过气来。

第二，写东西时，用字，造句必须先要求清楚明白。用字造句不清楚、不明白、不正确的例子是很多的。例如“那个长得像驴脸的人”，这个句子就不清楚、不明确。这是说那个人的整个身子长得像驴脸呢，还是怎么的？难道那个人没胳膊没腿，全身长得像一张驴脸吗，要是这样，怎么还像人呢？当然，本意是说：那个人的脸长得像驴脸。

所以我的意见是：要老老实实先把话写清楚了，然后再求生动。要少用修辞，非到不用不可的时候才用。在一篇文章里你用了一个“伟大的”，如“伟大的毛主席”，就对了；要是这个也伟大，那个也伟大，那就没有力量，不发生作用了。乱用比喻，那个人的耳朵像什么，眼睛像什么……就使文章单调无力。要知道：不用任何形容，只是清清楚楚写下来的文章，而且写的好，就是最大的本事，真正的工夫。如果你真正明白了你所要写的东西，你就可以不用那些无聊的修辞与形容，而能直截了当、开门见山地写出来。我们拿几句古诗来看看吧。像王维的“隔牖风惊竹”吧，就是说早上起来，听到窗子外面竹子响了。听到竹子响后，当然要打开门看看啰，这一看，下一句就惊人了，“开门雪满山”！这没有任何形容，就那么直接说出来了。没有形容雪，可使我们看到了雪的全景。若是写他打开门就“哟！伟大的雪呀！”“多白的雪呀！”便不会惊人。我们再看看韩愈写雪的诗吧。他是一个大文学家，但是他写雪就没有王维写的有气魄。他这么写：“随车翻缟带，逐马散银杯。”他是说车子在雪地里走，雪随着车轮的转动翻起两条白带子；马蹄踏到雪上，留了一个一个的银杯子。这是很用心写的，用心形容的。但是形容的好不好呢？不好！王维是一语把整个的自然景象都写出来，成为名句。而韩愈的这一联，只是琐碎的刻画，没有多少诗意。再如我们常念的诗句“山雨欲来风满楼”。这么说就够了，用不着什么形容。像“满城风雨近重阳”这一句诗，是抄着总根来的，没有枝节琐碎的形容，而把整个“重阳”季节的形色都写了出来。所以我以为：在你写东西的时候，要要求清

楚，少用那些乱七八糟的修辞。你要是真看明白了一件事，你就能一针见血地把它写出来，写得简练有力！

我还有个意见：就是要少用“然而”、“所以”、“但是”，不要老用这些字转来转去。你要是一会儿“然而”，一会儿“但是”，一会儿“所以”，老那么绕湾子，不但减弱了文章的力量，读者还要问你：“你到底要怎么样？你能不能直截了当地说话！？”不是有这样一个故事吗？我们的大文学家王勃写了两句最得意的话：“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。”传说，后来他在水里淹死了，死后还不忘这两句，天天在水上闹鬼，反复念着这两句。后来有一个人由此经过，听见了就说：“你这两句话还不算太好。要把‘与’字和‘共’字删去，改成‘落霞孤鹜齐飞，秋水长天一色’，不是更挺拔更好吗？”据说，从此就不闹鬼了。这把鬼说服了。所 以文章里的虚字，只要能去的尽量把它去了，要不然死后想闹鬼也闹不成，总有人会指出你的毛病来的。

第三，我们应向人民学习。人民的语言是那样简练、干脆。我们写东西呢，仿佛总是要表现自己：我是知识分子呀，必得用点不常用的修辞，让人吓一跳啊。所以人家说我们写的是学生腔。我劝大家有空的时候找几首古诗念念，学习他们那种简练清楚，很有好处。你别看一首诗只有几句，甚至只有十几个字，说不定作者想了多少天才写成那么一首。我写文章总是改了又改，只要写出一句话不现成，不响亮，不像口头说的那样，我就换一句更明白、更俗的、务期接近人民口语中的话。所以在我的文章中，很少看到“愤怒的葡萄”、“原野”、“熊熊的火光”……这类的东西。而且我还不

是仅就着字面改，像把“土”字换成“地”字，把“母亲”改成“娘”，而是要从整个的句子和句与句之间总的意思上来考虑。所以我写一句话要想半天。比方写一个长辈看到自己的一个晚辈有出息，当了干部回家来了，他拍着晚辈的肩说：“小伙子，‘搞’的不错呀！”这地方我就用“搞”，若不相信，你试用“做”，用“干”，准保没有用“搞”字恰当、亲切。假如是一个长辈夸奖他的子侄说：“这小伙子，做事认真。”在这里我就用“做”字，你总不能说，“这小伙子，‘搞’事认真。”要是看见一个小伙子在那里劳动的非常卖力气，我就写：“这小伙子，真认真干。”这就用上了“干”字。像这三个字：“搞”、“干”、“做”都是现成的，并不谁比谁更通俗，只看你把它搁在哪里最恰当、最合适就是了。

第四，我写文章，不仅要考虑每一个字的意义，还要考虑到每个字的声音。不仅写文章是这样，写报告也是这样。我总希望我的报告可以一字不改地拿来念，大家都能听得明白。虽然 我的报告作的不好，但是念起来很好听，句子现成。比方我的报告当中，上句末一个字用了一个仄声字，如“他去了”。下句我就要用个平声字。如“你也去吗？”让句子念起来叮当地响。好文章让人家愿意念，也愿意听。

好文章不仅让人愿意念，还要让人念了，觉得口腔是舒服的。随便你拿李白或杜甫的诗来念，你都会觉得口腔是舒服的，因为在用哪一个字时，他们便抓住了那个字的声音之美。以杜甫的“烽火连三月，家书抵万金”来说吧，“连三”两字，舌头不用更换位置就念下去了，很舒服。在“家书抵万金”里，假如你把“抵”字换成“值”字，那就别扭了。字

有平仄—— 也许将来没有了，但那是将来的事，我们是谈现在。像北京话，现在至少有四声，这就有关于我们的语言之美。为什么不该把平仄调配的好一些呢？当然，散文不是诗，但是要能写得让人听、念、看都舒服，不更好吗？有些同志不注意这些，以为既是白话文，一写就是好几万字，用不着细细推敲，他们吃亏也就在这里。

第五，我们写话剧、写电影的同志，要注意这个问题：我们写的语言，往往是干巴巴地交代问题。譬如：惟恐怕台下听不懂，上句是“你走吗？”下句一定是“我走啦！”既然是为交代问题，就可以不用真感情，不用最美的语言。所以我很怕听电影上的对话，不现成，不美。

我们写文章，应当连一个标点也不放松。文学家嘛，写文艺作品怎么能把标点搞错了呢？所以写东西不容易，不是马马虎虎就能写出来的。所以我们写东西第一要要求能念。我写完了，总是先自己念念看，然后再念给朋友听。文章要完全用口语，是不易作到的，但要努力接近口语化。

第六，中国的语言，是最简练的语言。你看我们的诗吧，就 用四言、五言、七言，最长的是九言。当然我说的是老诗，新诗不同一些。但是哪怕是新诗，大概一百二十个字一行也不行。为什么中国古诗只发展到九个字一句呢？这就是我们文字的本质决定下来的。我们应该明白我们语言文字的本质。要真掌握了它，我们说话就不会绕湾子了。我们现在似乎爱说绕湾子的话，如“对他这种说法，我不同意！”为什么不说：“我不同意他的话”呢？为什么要白添那么些字？又如“他所说的，那是废话。”咱们一般地都说：“他说的是废话。”为什

么不这样说呢？到底是哪一种说法有劲呢？

这种绕湾子说话，当然是受了“五四”以来欧化语法的影响。弄的好嘛，当然可以。像说理的文章，往往是要改换一下中国语法。至于一般的话语为什么不按我们自己的习惯说呢？

第七，说到这里，我就要讲到一个很重要的问题，就是深入浅出的问题。提到深入，我们总以为要用深奥的、不好懂的语言才能说出很深的道理。其实，文艺工作者的本事就是用浅显的话，说出很深的道理来。这就得想办法。必定把一个问题想得透彻了，然后才能用普通的、浅显的话说出很深的道理。我们开国时，毛主席说：“中国人民站起来了。”中国经过了多少年艰苦的革命过程，现在人民才真正当家作主。这一句说出了真理，而且说得那么简单、明了、深入浅出。

第八，我们要说明一下，口语不是照抄的，而是从生活中提炼出来的。举一个例子：唐诗有这么两句：“大漠孤烟直，长河落日圆。”这都没有一个生字。可是仔细一想，真了不起，它把大沙漠上的景致真实地概括地写出来了。沙漠上的空气干燥，气压高，所以烟一直往上升。住的人家少，所以是孤烟。大河上，落日显得特别大，特别圆。作者用极简单的现成的语言，把沙漠全 景都表现出来了。没有看过大沙漠，没有观察力的人，是写不出来的。语言就是这样提炼的。有的人到工厂，每天拿个小本记工人的语言，这是很笨的办法。照抄别人的语言是笨事，我们不要拼凑语言，而是从生活中提炼语言。

语言须配合内容：我们要描写一个个性强的人，就用强

烈的文字写，不是写什么都是那一套，没有一点变化，也就不能感动人。《红楼梦》中写到什么情景就用什么文字。文字是工具，要它干什么就干什么，不能老是那一套。《水浒》中武松大闹鸳鸯楼那一场，都用很强烈的短句，使人感到那种英雄气概与敏捷的动作。要像画家那样，用暗淡的颜色表现阴暗的气氛，用鲜明的色彩表现明朗的景色。

其次，谈谈对话。对话很重要，是文学创作中最有艺术性的部分。对话不只是交代情节用的，而要看是什么人说的，为什么说的，在什么环境中说的，怎么说的。这样，对话才能表现人物的性格、思想、感情。想对话时要全面的、“立体”的去想，看见一个人在那儿斗争，就想这人该怎么说话。有时只说一个字就够了，有时要说一大段话。你要深入人物心中去，找到生活中必定如此说的那些话。沉默也有效果，有时比说话更有力量。譬如一个人在办公室接到电话，知道自己的小孩死了，当时是说不出话来的。又譬如一个人老远地回家，看到父亲死了，他只能喊出一声“爹”，就哭起来。他决不会说：“伟大的爸爸，你怎么今天死了！”没有人会这样说，通常是喊一声就哭，说多了就不对。无论写什么，没有彻底了解，就写不出。不同那人共同生活，共同哭笑，共同呼吸，就描写不好那个人。

我们常常谈到民族风格。我认为民族风格主要表现在语言上。除了语言，还有什么别的地方可以表现它呢？你说短文章 是我们的民族风格吗？外国也有。你说长文章是我们民族风格吗？外国也有。主要是表现在语言上，外国人不说中国话。用我们自己的语言表现的东西有民族风格，一本中国

书译成外文就变了样，只能把内容翻译出来，语言的神情很难全盘译出。民族风格主要表现在语言文字上，希望大家多用工夫学习语言文字。

第二部分：回答问题。

我不想用专家的身份回答问题，我不是语言学家。对我们语言发展上的很多问题，不是我能回答的。我只能以一个写过一点东西的人的资格来回答。

第一个问题：怎样从群众语言中提炼出文学语言？这我刚才已大致说过，学习群众的语言不是照抄，我们要根据创作中写什么人，写什么事，去运用从群众中学来的语言。一件事情也许普通人嘴里要说十句，我们要设法精简到三四句。这是作家应尽的责任，把语言精华拿出来。连造句也是一样，按一般人的习惯要二十个字，我们应设法用十个字就说明白。这是可能的。有时一个字两个字都能表达不少的意思。你得设法调动语言。你描述一个情节的发展，若是能够选用文字，比一般的话更简练、更生动，就是本事。有时候你用一个“看”字或“来”字就能省下一句话，那就比一般人嘴里的话精简多了。要调动你的语言，把一个字放在前边或放在后边，就可以省很多字。两句改成一长一短，又可以省很多字。要按照人物的性格，用很少的话把他的思想感情表达出来，而不要照抄群众语言。先要学习群众语言，掌握群众语言，然后创作性地运用它。

第二个问题：南方朋友提出，不会说北方话怎么办呢？这的确是个问题！有的南方人学了一点北方话就用上，什么都用“压根儿”，以为这就是北方话。这不行！还是要集中思考

你所写的人物要干什么，说什么。从这一点出发，尽管语言不纯粹，仍可以写出相当清顺的文字。不要卖弄刚学会的几句北方话！有意卖弄，你的话会成为四不像了。如果顺着人物的思想感情写，即使语言不漂亮，也能把人物的心情写出来。

我看是这样，没有掌握北方话，可以一面揣摩人情事理，一面学话，这么学比死记词汇强。要从活人活事里学话，不要死背“压根儿”、“真棒”……。南方人写北方话当然有困难，但这问题并非不能解决，否则沈雁冰先生、叶圣陶先生就写不出东西了。他们是南方人，但他们的语言不仅顺畅，而且有风格。

第三个问题：词汇贫乏怎么办？我希望大家多写短文，用最普通的文字写。是不是这样就会词汇贫乏，写不生动呢？这样写当然词汇用的少，但是还能写出好文章来。我在写作时，拚命想这个人物是怎么思想的，他有什么感情，他该说什么话，这样，我就可以少用词汇。我主要是表达思想感情，不孤立地贪图多用词汇。我们平时嘴里的词汇并不多，在三反五反时，斗争多么激烈，谁也没顾得去找词汇，可是斗争仍是那么激烈，可见人人都会说话，都想一句话把对方说低了头。这些话未见得会有丰富的词汇，但是能深刻地表达思想感情。

我写东西总是尽量少用字，不乱形容，不乱用修辞，从现成话里掏东西。一般人的社会接触面小，词汇当然贫乏。我觉得很奇怪，许多写作者连普通花名都不知道，都不注意，这就损失了很多词汇。我们的生活若是局限于小圈子里，对生

活的各方面不感趣味，当然词汇少。作家若以为音乐、图画、雕塑、养花等等与自己无关，是不对的。对什么都不感兴趣，哪里来的词汇？你接触了画家，他就会告诉你很多东西，那就丰富了词汇。我不懂音乐，我就只好不说；对养花、鸟、鱼，我感觉兴趣，就多得了一些词汇。丰富生活，就能丰富词汇。这需要慢慢积蓄。你接触到一些京戏演员，就多听到一些行话，如“马前”“马后”等。这不一定马上有用，可是当你写一篇文章，形容到一个演员的时候，就用上了。每一行业的行话都有很好的东西，我们接触多了就会知道。不管什么时候用，总得预备下，像百货公司一样，什么东西都预备下，从留声机到钢笔头。我们的毛病就是整天在图书馆中抱着书本。要对生活各方面都有兴趣；买一盆花，和卖花的人聊聊，就会得到许多好处。

第四个问题：地方土语如何运用？

语言发展的趋势总是日渐统一的。现在的广播，教科书都以官话为主。但这里有一个矛盾，即“一般化的语言”不那么生动，比较死板。所以，有生动的方言，也可以用。如果怕读者不懂，可以加一个注解。我同情广东、福建朋友，他们说官话是有困难，但大势所趋，没有办法，只好学习。方言中名词不同，还不要紧，北京叫白薯，山东叫地瓜，四川叫红苕，没什么关系；现在可以互注一下，以后总会有个标准名词。动词就难了，地方话和北方话相差很多，动词又很重要，只好用“一般语”，不用地方话了。形容词也好办，北方形容浅绿色说“绿阴阴”的，也许广东人另有说法，不过反正有一个“绿”字，读者大致会猜到。主要在动词，动词

不明白，行动就都乱了。我在一本小说中写一个人“从凳子上‘出溜’下去了”，意思是这人突然病了，从凳上滑了下去，一位广东读者来信问：“这人溜出去了，怎么还在屋子里？”我现在逐渐少用北京土语，偶尔用一个也加上注解。这问题牵涉到文字的改革，我就不多谈了。

第五个问题：写对话用口语还容易，描写时用口语就困难了。

我想情况是这样，对话用口语，因为没有办法不用。但描写时也可以试一试用口语，下笔以前先出声地念一念再写。比如描写一个人“身量很高，脸红扑扑的”，还是可以用口语的。别认为描写必须另用一套文字，可以试试嘴里怎么说就怎么写。

第六个问题：“五四”运动以后的作品——包括许多有名作家的作品在内——一般工农看不懂、不习惯，这问题怎么看？

我觉得“五四”运动对语言问题上是有偏差的。那时有些人以为中国语言不够细致。他们都会一种或几种外国语；念惯了西洋书，爱慕外国语言，有些瞧不起中国话，认为中国话简陋。其实中国话是世界上最进步的。很明显，有些外国话中的“桌子椅子”还有阴性、阳性之别，这没什么道理。中国话就没有这些罗里罗嗦的东西。

但“五四”传统有它好的一面，它吸收了外国的语法，丰富了我们语法，使语言结构上复杂一些，使说理的文字更精密一些。如今天的报纸的社论和一般的政治报告，就多少采用了这种语法。

我们写作，不能不用人民的语言。“五四”传统好的一面，在写理论文字时，可以采用。创作还是应该以老百姓的话为主。我们应该重视自己的语言，从人民口头中，学习简练、干净的语言，不应当多用欧化的语法。

有人说农民不懂“五四”以来的文学，这说法不一定正确。以前农民不认识字，怎么能懂呢？可是也有虽然识字而仍不懂，连今天的作品也还看不懂。从前中国作家协会开会请工人提意见，他们就提出某些作品的语言不好，看不懂，这是值得警惕的,这是由于我们还没有更好地学习人民的语言。

第七个问题:应当如何用文学语言影响和丰富人民语言？

我在三十年前也这样想过：要用我的语言来影响人民的语言，用白话文言夹七夹八的合在一起，可是问题并未解决。现在，我看还是老老实实让人民语言丰富我们的语言，先别贪图用自己的语言影响人民的语言吧。

第八个问题：如何用歇后语。

我看用得好就可以用。歇后语、俗语，都可以用，但用得太多就没意思。《春风吹到诺敏河》中，每人都说歇后语，好像一个村子都是歇后语专家，那就过火了。

学 生 腔

何谓学生腔？尚无一定的说法。

在这里，我并不想给它下个定义。

不管怎么说，学生腔总是个贬词。那么，就我所能见到的来谈一谈，或不无好处。

最容易看出来的是学生腔里爱转文，有意或无意地表示作者是秀才。古时的秀才爱转诗云、子曰，与之乎者也。戏曲里、旧小说里，往往讽刺秀才们的这个酸溜溜的劲儿。今之“秀才”爱用“众所周知”、“愤怒的葡萄”等等书本上的话语。

不过，这还不算大毛病，因为转文若转对了，就对文章有利。问题就在转得对不对。若是只贪转文，有现成、生动的话不用，偏找些陈词滥调来敷衍，便成了毛病。

为避免此病，在写文章的时候，我们必须多想。想每个字合适与否，万不可信笔一挥，开特别快车。写文章是极细致的工作。字没有高低贵贱之分，全看用的恰当与否。连着用几个“伟大”，并不足使文章伟大。一个很俗的字，正如一个很雅的字，用在恰当的地方便起好作用。不要以为“众所周知”是每篇文章不可缺少的，非用不可的。每一篇的内容不同，它所需要的话语也就不同；生活不同，用语亦异；若

是以一套固定的话语应付一切，便篇篇如此，一道汤了。要想，多想，字字想，句句想。想过了，便有了选择；经过选择，才能恰当。

多想，便能去掉学生腔的另一毛病—— 松懈。文章最忌不疼不痒，可有可无。文章不是信口开河，随便瞎扯，而是事先想好，要说什么，无须说什么，什么多说点，什么一语带过，无须多说。文章是妥善安排，细心组织成的。说值得说的，不说那可有可无的。学生腔总是不经心的泛泛叙述，说的多，而不着边际。这种文字对谁也没有好处。写文章要对读者负责，必须有层次，清清楚楚，必须叫读者有所得。

幼稚，也是学生腔的一病。这有两样：一样是不肯割舍人云亦云的东西。举例说：形容一个爱修饰的人，往往说他的头发光滑得连苍蝇都落不住。这是人人知道的一个说法，顶好省去不用。用上，不算错误；但是不新颖，没力量，人云亦云。第二样是故弄聪明，而不合逻辑，也该删去或修改。举例说：有一篇游记里，开篇就说："这一回，总算到了西北，到了古代人生活过的环境里了。"这一句也许是用心写的，可是心还没用够，不合逻辑，因为古人生活过的地方不止西北。写文章应出奇制胜，所以要避免泛泛的陈述。不能出奇，则规规矩矩地述说，把事情说明白了，犹胜于东借一句，西抄一句。头一个说头发光滑得连苍蝇都落不住的是有独创能力的，第二个人借用此语，便不新鲜了，及至大家全晓得了此语，我们还把它当作新鲜话儿来用，就会招人摇头了。要出奇，可也得留神是否合乎逻辑。逻辑性是治幼稚病的好药。所谓学生腔者，并不一定是学生写的。有的中学生、大学生，能

够写出很好的文字。一位四五十岁的人，拿起笔来就写，不好好地去想，也会写出学生腔来。写文章是费脑子的事。

用学生腔写成的文章往往冗长，因为作者信口开河，不知剪裁。文章该长则长，该短则短。长要精，短也要精。长不等于拖 泥带水，扯上没完。有的文章，写了一二百字，还找不着一个句号。这必是学生腔。好的文章一句是一句，所以全篇尽管共有几百字，却能解决问题。不能解决问题，越长越糟，白耽误了读者的许多时间。人都是慢慢地成长起来的。年轻，意见当然往往不成熟，不容易一写就写出解决问题的文章来。正因为如此，所以青年才该养成多思索的习惯。不管思索的结果如何，思索总比不思索强的多。养成这个好习惯，不管思想水平如何，总会写出清清楚楚、有条有理的文字来。这很重要。赶到年岁大了些，生活经验多起来，思想水平也提高了，便能叫文字既清楚又深刻。反之，不及早抛弃学生腔，或者就会叫我们积重难返，总甩不掉它，吃亏不小。思路清楚，说的明白，须经过长时间的锻炼，勤学苦练是必不可少的。

说到此为止，不一定都对。

谈 叙 述 与 描 写

—— 对北京大学中文系学生的讲话摘要

写文章须善于叙述。不论文章大小，在动笔之前，须先决定给人家的总印象是什么。这就是说，一篇文章里以什么为主导，以便妥善安排。定好何者为主，何者为副，便不会东一句西一句，杂乱无章。比如以西山为题，即须先决定，是写西山的地质，还是植物，或是专写风景。写地质即以地质为主导，写植物即以植物为主导，在适当的地方，略道岩石或花木之美，但不使喧宾夺主。这样，既能给人家以清晰的印象，又能显出文笔，不至全篇干巴巴的。这样，也就容易安排资料和陈述的层次了。要不然，西山可写的东西很多，从何落笔呢？

若是写风景，则与前面所说的相反，应以写景为主，写出诗情画意，而不妨于适当的地方写点实物，如岩石与植物，以免过于空洞。

是的，写实物，即以实物为主，而略加抒情的描写，使文章生动空灵一些。写诗情画意呢，要略加实物，以期虚中有实。

作文章有如绘画，要先安排好，以什么为主体，以什么烘托，使它有实有虚，实而不板，虚而不空。叙述必先设计，

而如何设计即看要给人家的主要印象是什么。

叙述一事一景，须知其全貌。心中无数，便写不下去。知其全貌，便写几句之后即能总结一下，使人极清楚地看到事物的本 质。比如说我们叙述北京春天的大风，在写了几句如何刮法之后，便说出：北京的春风似乎不是把春天送来，而是狂暴地要把春天吹跑。这个小的总结便容易使人记住，知道了北京的春风的特点。这样的句子是知其全貌才能写出来的。若无此种的结论式的句子，则说的很多，而不着边际，使人厌烦。又比如：《赤壁赋》中的“山高月小，水落石出”这八个字，便是完整地画出一幅画来，有许多画家以此为题去作画。有了这八个字，我们便看到某一地方的全景，也正是因为作者对这一地方知其全貌。这才能给人以不可磨灭的印象。这才能够写得简练精采。

山高月小，水落石出这八个字，连小学生也认识。可是，它们又是那么了不起的八个字。这是作者真认识了山川全貌的结果。我们在动笔之前，应当全盘想过，到底对我们所要写的知道多少，提得出提不出一些带总结性的句子来。若是知道的太少，心中无数，我们便叙述不好。叙述不是枝枝节节地随便说，而是把事物的本质说出来，使人得到确实的知识。

或问：叙述宜细，还是宜简？细写不算不对。但容易流于冗长。为矫此弊，细写须要命得起，推得开。古人说，写文章要精骛八极，心游万仞。这是什么意思呢？就是作者观察事物，无微不入，而后在叙述的时候，又善于调配，使小事大事都能联系到一处，一笔写下狂风由沙漠而来，天昏地

暗，一笔又写到连屋中熬着的豆汁也当中翻着白浪，而锅边上浮动着一圈黑沫。大开大合，大起大落，便不至于冗细拖拉。这就是说，叙述不怕细致，而怕不生动。在细致处，要显出才华。文笔如放风筝，要飞起来，不可爬伏在地上。要自己有想象，而且使读者的想象也活跃起来。

内容决定形式。但形式亦足左右内容。同一内容，用此形 式去写就得此效果，用另一形式去写则效果即异。前几天，我写了一篇《敬悼郝寿臣老先生》短文。我所用的那点资料，和写郝老先生生平事迹的相同。可是，我是要写一篇悼文，所以我就通过群众的眼睛来看老先生的一生。这便亲切。从群众眼中看出他如何认真严肃地演剧，如何成名之后，还孜孜不息，排演新戏。这就写出了他是人民的演员。因为是写悼文，我就不必用写生平事迹所必用的某些资料，而选用了与群众有关的那一些。这就加强了悼文的效果。形式不同，资料的选取与安排便也不同，而效果亦异。

叙述与描写本不易分开。现在我把它们分开，为了说着方便。下面谈描写。

描写也首先决定于要求什么效果，是喜剧的，还是正面的？假若是要喜剧效果，就应放手描写，夸张一些。比如介绍老张，头一句就说老张的鼻子天下第一。若是正面描写，就不该用此法。我们往往描写的不生动，不明确，原因之一即由于事先没有决定要什么效果，所以选材不合适，安排欠妥当。描写的方法是依效果而定。决定要喜剧效果，则利用夸张等手法，取得此效果。反之，要介绍一位正面人物或严肃的事体，则须取严肃的描写方法。语言文字是要配合文章情

调的，使人发笑或肃然起敬。

在一篇小说中，有不少的人，不少的事。都要先想好：哪个人滑稽，哪个人严肃，哪件事可笑，哪件事可悲，而后依此决定，进行描写。还要看主导是什么，是喜剧，则少写悲的；是悲剧，则少写喜的。

一篇作品中若有好几个人，描写他们的方法要各有不同，不要都先介绍履历，而后模样，而后衣冠。有的人可以先介绍 模样，有的人可以先介绍他正在作些什么，把他的性格烘托出来—— 此法在剧本中更适用，在短篇小说中也常见，因为舞台上的人物一出来已打扮停妥，用不着描写，那么叫他先作点什么，便能显露他的性格；短篇小说篇幅有限，不能详细介绍衣冠相貌，那么，就先叫他作点事情，顺手儿简单地描写他的形象，有那么几句就差不多了。

练习描写人物，似应先用写小说的办法，音容衣帽与精神面貌可以双管齐下，都写下来。这么练习了之后，要再学习戏剧中的人物描写方法，即用动作、语言，表现出人物的特点与性格来。这比写小说中人物要难的多了。我们不妨这么练习：先把人物的内心与外貌都详细地写出来，像写小说那样；而后，再写一段对话，要凭着这段对话表现出人物的精神面貌来，像写剧本那样。这么练习，对写小说与剧本都有益处。

这也是知其全貌的办法。我们先知道了这个人的一生，而后在描写时，才能由小见大，用一句话或一个动作，表现出他的性格来。一个老实人，在划火柴点烟而没点燃的时节，便会说：“唉！真没用，连根烟也点不着！”一个性情暴躁的人

呢，就不是这样，而也许高叫：“他妈的！”这样，知其全貌，我们就能用三言五语写出个人物来。

写景的方法很多，可以从古今的诗句散文中学习，描写人物较难，故不多谈写景。

描写人物要注意他的四围，把时间地点等跟人物合在一处。要有人，还有画面。《水浒传》中的林冲去沽酒，既有人物，又有雪景，非常出色。武松打虎也有景阳冈作背景。《红楼梦》中的公子小姐们，连居住的地方，如潇湘馆等，都暗示出人物的性格。一切须为人物服务，使人物突出。

一篇小说中有好多人物，要分别主宾，有的细写，有的简写。虽然是简写，也要活生活现，这须用剧本中塑造人物的方法，三言五语就描画出个人物来。我们平时要经常仔细观察人，且不断地把他们记下来。

在描写时，不能不设喻。但设喻必须精到。不精到，不必设喻。要切忌泛泛的比喻。生活经验不丰富，知识不广博，不易写出精采的比喻来。

以上所说的，都不大具体，因为要具体地说，就很难不讲些修辞学中的道理。而同学们的修辞学知识比我还更丰富，故无须我再说。我所说的这一些，也并不都正确，请批评指正！

人物不打折扣

常有人问：有了一个很不错的故事，为什么写不好或写不出人物？

据我看，毛病恐怕是在只知道人物在这一故事里作了什么，而不知道他在这故事外还作了什么。这就是说，我们只知道了一件事,而对其中的人物并没有深刻的全面的了解,因而也就无从创造出有骨有肉的人物来。

不论是中篇或短篇小说，还是一出独幕剧或多幕剧，总要有个故事。人物出现在这个故事里。因为篇幅有限，故事当然不能很长，也不能很复杂。于是，出现在故事里的人物，只能够作某一些事，不会很多。这一些事只是人物生活中的一片段，不是他的全部生活。描写全部生活须写很长的长篇小说。这样，只仗着一个不很长的故事而要表现出一个或几个生龙活虎般的人物来，的确是不很容易。

怎么办呢？须从人物身上打主意。我们得到了一个故事，就要马上问问自己：对其中的人物熟悉不熟悉呢？假若很熟悉，那就可能写出人物来。假若全无所知，那就一定写不出人物来。

在一篇短篇小说里或一篇短剧里，没法子装下一个很复杂的故事。人物只能作有限的事，说有限的话。为什么作那

点事、说那点话呢？怎样作那点事、说那点话呢？这可就涉及人物的全部生活了。只有我们熟悉人物的全部生活，我们才能够形象 地、生动地、恰如其份地写出人物在这个小故事里作了什么和怎么作的，说了什么和怎么说的。通过这一件事，我们表现出一个或几个形象完整的人物来。只有这样的人物才会作出这样的一点事，说出这样的一点话。我们必须去深刻地了解人。知道他的十件事，而只写一件事，容易成功。只知道一件，就写一件，很难写出人物来。

在我的几篇较好的短篇小说里，我都用的是预备写长篇的资料。因为没有时间写长篇，我往往从预备好足够写一二十万字的小说里抽出某一件事，写成只有几千字的短篇。这样的短篇，虽然故事简单，人物不多；可是，对人物的一切，我已想过多少次。于是，人物的一举一动，一言一语，都能够表现他们的不同的性格与生活经验。我认识他们。我本来是想用一二十万字从生活各方面描写他们的。

篇幅虽短，人物可不能折扣！在长篇小说里，我们可以从容地、有头有尾地叙述一个人物的全部生活。在短篇里，我们是借着一个简单的故事，生活中的一片段，表现出人物。我们若是知道一个人物的生活全部，就必能写好他的生活的一片段，使人看了相信：只有这样一个人，才会作出这样的一些事。虽然写的是一件事，可是能够反映出人物的全貌。

还有一件事，也值得说一说。在我把剧本交给剧院之后，演员们总是顺着我写的台词，分别给所有的人物去作小传。即使某一人物的台词只有几句，预备扮演他 （或她） 的演员也照着这几句话，加以想象，去写出一篇人物小传来。这是个

很好的方法。这么作了之后，演员便摸到剧中人物的底。不管人物在台上说多说少，演员们总能设身处地，从人物的性格与生活出发，去说或多或少的台词。某一人物的台词虽然只有那么几句，演员却有代他说千言万语的准备。因此，演员才能把那几句话说好——只有这样的一个角色，才会这么说那几句话。假若演员不去拟写人物小传，而只记住那几句台词，他必定不能获得闻声知人的效果。人物的全部生活决定他在舞台上怎么说那几句话。

是的，得到一个故事，最好是去细细琢磨其中的人物。假若对人物全无所知，就请不要执笔，而须先去生活，去认识人。故事不怕短，人物可必须立得起来。人物的形象不应因故事简短而打折扣。只知道一个故事，而不洞悉其中人物，无法进行创作。人是故事的主人。

文　病

有些人本来很会说话，而且认识不少的字，可是一拿起笔来写点什么就感到困难，好大半天写不出一个字。这是怎么一回事呢？这里面大概有许多原因，而且人各不同，不能一概而论。现在，我只提一个较比普遍的原因。这个原因是与文风有关系的。

近年来，似乎有那么一股文风：不痛痛快快地有什么说什么，该怎说就怎说，而力求语法别扭，语言生硬，说了许许多多，可是使人莫名其妙。久而久之，成了一种风气，以为只有这些似通不通，难念难懂的东西才是文章正宗。这可就害了不少人。有不少人受了传染，一拿起笔来就把现成的语言与通用的语法全放在一边，而苦心焦思地去找不现成的怪字，“创造”非驴非马的语法，以便写出废话大全。这样，写文章就非常困难了。本来嘛，有现成的字不用，而钻天觅缝去找不现成的，有通用的语法不用，而费尽心机去“创造”，怎能不困难呢？于是，大家一拿笔就害起怕来，哎呀，怎么办呢？怎么能够写得高深莫测，使人不懂呢？有的人因为害怕就不敢拿笔，有的人硬着头皮死干，可是写完了连自己也看不懂了。大家相对叹气，齐说文章不好写呀。这种文风就这么束缚住了写作能力。

我说的是实话，并不太夸张。我看见过一些文稿。在这些文稿中，躲开现成的字与通用的语法，而去硬造怪字怪句，是相当普遍的现象。可见这种文风已经成为文病。此病不除，写作能力即不易得到解放。所以，改变文风是今天的一件要事。

写文章和日常说话确是有个距离，因为文章须比日常说话更明确、简练、生动。所以写文章必须动脑筋。可是，这样动脑筋是为给日常语言加工，而不是要和日常语言脱节。跟日常语言脱了节，文章就慢慢变成天书，不好懂了。比如说：大家都说“消灭”，而我偏说“消没”，便是脱离群众，自讨无趣，一个写作者的本领是在于把现成的“消灭”用得恰当，正确，而不在于硬造一个“消没”。硬造词，别人不懂。我们说“消灭四害”就恰当。我们若说：“晓雾消灭了”就不恰当，因为我们通常都说“雾散了”不说“消灭了”——事实上，我们今天还没有消灭雾的办法。今天的雾散了，明天保不住还下雾。

对语法也是如此：我们虽用的是通用的语法，可是因动过脑筋，所以说得非常生动有力，这就是本领。假若不这么看问题，而想别开生面，硬造奇句，是会出毛病的。请看这一句吧：“一瓢水泼出你山沟”。这说的是什么呢？我问过好几个朋友，大家都不懂。这一句的确出奇，突破了语法的成规。可是谁也不懂，怎么办呢？要是看不懂的就是好文章，那么要文章干吗呢？我们应当鄙视看不懂的文章，因为它不能为人民服务。“把一瓢水泼在山沟里”，或是“你把山沟里的水泼出一瓢来”，都像话，大家都能说得出，认识些字的也都

能写得出。就这么写吧，这是我们的话，很清楚，人人懂，有什么不好呢？实话实说是个好办法。虽然头一两次也许说的不太好，可是一次生，两次熟，只要知道写文章原来不必绕出十万八千里去找怪物，就会有了胆子。然后，继续努力练习，由说明白话进一步说生动而深刻的话，就摸到门儿了。即使始终不能写精采了，可是明白话就有用处，就不 丢人。反之，我们若是每逢一拿笔，就装腔作势，高叫一声：现成的话，都闪开，我要出奇制胜，作文章啦，恐怕就会写出“一瓢水泼出你山沟”了！这一句实在不易写出，因为胡涂得出奇。别人一看，也就惊心：可了不得，得用多少工夫，才会写出这么“奇妙”的句子啊！大家都胆小起来，不敢轻易动笔，怕写出来的不这么“高深”啊。这都不对！我们说话，是为叫别人明白我们的意思。我们写文章，是为叫别人更好地明白我们的意思。话必须说明白，文章必须写得更明白。这么认清问题，我们就不害怕了，就敢拿笔了；有什么说什么，有多少说多少，不装腔作势，不乌烟瘴气。这么一来，我们就不会再把作文章看成神秘的事，而一种健康爽朗的新文风也就会慢慢地建树起来。

比　　喻

旧体诗有个严重的毛病：爱用典故。从一个意义来说，用典故也是一种比喻。寿比南山是比喻，寿如彭祖也是比喻——用彭祖活了八百岁的典故，祝人长寿。典故用恰当了，能使形象鲜明，想象丰富。可是，典故用多了便招人讨厌，而且用多了就难免生拉硬扯，晦涩难懂。有许多旧体诗是用典故凑起来的，并没多少诗意，所以既难懂，又讨厌。

白话诗大致矫正了贪用典故的毛病，这很好。可是，既是诗，就不能不用比喻。所以新诗虽用典渐少，可是比喻还很多，以便作到诗中有画。于是，就又出了新毛病：比喻往往太多，太多也就难免不恰当。

贪用比喻，往往会养成一种习惯——不一针见血的说话，而每言一物一事必是像什么，如什么。这就容易使诗句冗长，缺乏真带劲头的句子。一来二去，甚至以为诗就是扩大的“好比”，一切都须好比一下，用不着干干净净地说真话。这是个毛病。

比喻很难恰当。不恰当的不如不用。把长江大桥比作一张古琴，定难尽职。古琴的尺寸很短，古琴也不是摆在水上的东西，火车汽车来往的响声不成曲调，并且不像琴声那么微弱……。这差点事儿。把汽车火车的声音比作交响乐，也

同样差点事儿。

比喻很难精采。所以好用比喻的人往往不能不抄袭前人的 意思，以至本是有创造性的设喻逐渐变成了陈词滥调。“芙蓉为面柳为腰”本来不坏，后来被蝴蝶鸳鸯派诗人用滥了，便令人难过。至于用这个来形容今天乘风破浪的女同志们就更不对头了。

不恰当的比喻，不要。恰当的比喻应更进一步，力求精采。就是精采的也不如直接地把话说出来。陆放翁是咱们的大诗人。他有个好用“如”、“似”的毛病。什么“读书似走名场日，许国如骑战马时”呀，什么“生计似蛛聊补网，敝庐如燕旋添泥”呀，很多很多。这些比喻叫他的作品有时候显着纤弱。他的名句：“王师北定中原日，家祭无忘告乃翁”，便不同了。这是爱国有真情，虽死难忘。这是真的诗，千载之后还使我们感动。那些带有“如”、“似”的句子并没有这股子劲头。

比喻不是完全不可以用，但首先宜求恰当，还要再求精采。诗要求形象。比喻本是利用联想（以南山比长寿）使形象更为突出。但形象与形象的联系必须合理，巧妙。否则乱比一气，成了笑话。南山大概除了忽然遇到地震，的确可以长期存在，以喻长寿，危险不大。以古琴比长江大桥就有危险，一块石头便能把古琴（越古越糟）打碎。谁能希望长江大桥不久就垮架呢！

再随手举一两个例子：

那柔弱的兰草，
怎能比你们刚强！

兰草本来柔弱，比它作甚呢？

川陕公路像一个稀烂的泥塘，

公路很长，泥塘是“塘”，不是看不到头的公路。两个形象不一致。

萧萧落木是她啜泣的声音。

“萧萧”——相当的响。啜泣——无声为泣。自相矛盾。

也许这近于吹毛求疵吧？不是的。诗是语言的结晶，必须一丝不苟。诗中的比喻必须精到，这是诗人的责任。找不到好的比喻就不比喻，也还不失为慎重。若是随便一想，即写出来，便容易使人以为诗很容易作，可以不必推敲再推敲。这不利于诗的发展。

越短越难

怎么写短篇小说，的确是个很难回答的问题。我自己就没写出来过像样子的短篇小说。这并不是说我的长篇小说都写得很好，不是的。不过，根据我的写作经验来看：只要我有足够的资料，我就能够写成一部长篇小说。它也许相当的好，也许无一是处。可是，好吧坏吧，我总把它写出来了。至于短篇小说，我有多少多少次想写而写不成。这是怎么一回事呢？

我仔细想过了，找出一些原因：

先从结构上说吧：一部文学作品须有严整的结构，不能像一盘散沙。可是，长篇小说因为篇幅长，即使有的地方不够严密，也还可以将就。短篇呢，只有几千字的地方，绝对不许这里太长，那里太短，不集中，不停匀，不严紧。

这样看来，短篇小说并不因篇幅短就容易写。反之，正因为它短，才很难写。

从文字上看也是如此。长篇小说多写几句，少写几句，似乎没有太大的关系。短篇只有几千字，多写几句和少写几句就大有关系，叫人一眼就会看出：这里太多，那里不够！写短篇必须作到字斟句酌，一点不能含糊。当然，写长篇也不该马马虎虎，信笔一挥。不过，长篇中有些不合适的地方，究

竟容易被精采的地方给遮掩过去，而短篇无此便利。短篇应是一小块精金美玉，没有一句废话。我自己喜写长篇，因为我的幽默感使我会说废 话。我会抓住一些可笑的事，不管它和故事的发展有无密切关系，就痛痛快快发挥一阵。按道理说，这大不应该。可是，只要写的够幽默，我便舍不得删去它（这是我的毛病），读者也往往不事苛责。当我写短篇的时候，我就不敢那么办。于是，我总感到束手束脚，不能畅所欲言。信口开河可能写成长篇（文学史上有例可查），而绝对不能写成短篇。短篇需要最高度的艺术控制。浩浩荡荡的文字，用之于长篇，可能成为一种风格。短篇里浩荡不开。

同时，若是为了控制，而写得干干巴巴，就又使读者难过。好的短篇，虽仅三五千字，叫人看来却感到从从容容，舒舒服服。这是真本领。哪里去找这种本领呢？从我个人的经验来说，最要紧的是知道的多，写的少。有够写十万字的资料，而去写一万字，我们就会从容选择，只要精华，尽去糟粕。资料多才易于调动。反之，只有够写五千字的资料，也就想去写五千字，那就非弄到声嘶力竭不可。

我常常接到文艺爱好者的信，说：我有许多小说资料，但是写不出来。

其中，有的人连信还写不明白。对这样的朋友，我答以先努力进修语文，把文字写通顺了，有了表现能力，再谈创作。

有的来信写的很明白，但是信中所说的未必正确。所谓小说资料是不是一大堆事情呢？一大堆事情不等于小说资料。所谓小说资料者，据我看，是我们把一件事已经咂摸透，看

出其中的深刻意义—— 借着这点事情可以说明生活中的和时代中的某一问题。这样摸着了底，我们就会把类似的事情收揽进来，补我们原有的资料的不足。这样，一件小说资料可能一来二去地包括着许多类似的事情。也只有这样，当我们写作的时候，才能左右 逢源，从容不迫，不会写了一点就无话可说了。反之，记忆中只有一堆事情，而找不出一条线索，看不出有何意义，这堆事情便始终是一堆事情而已。即使我们记得它们发生的次序，循序写来，写来写去也就会写不下去了—— 写这些干什么呢！所谓一堆事情，乍一看起来，仿佛是五光十色，的确不少。及至一摸底，才知道值得写下来的东西并不多。本来嘛，上茅房也值得写吗？值不得！可是，在生活中的确有上茅房这类的事。把一大堆事情剥一剥皮，即把上茅房这类的事都剥去，剩下的核儿可就很小很小了。所以，我奉劝心中只有一堆事情的朋友们别再以为那就是小说资料，应当先想一想，给事情剥剥皮，看看核儿究竟有多么大。要不然，您总以为心中有一写就能写五十万言的积蓄，及至一落笔便又有空空如也之感。同时，我也愿意奉劝：别以为有了一件似有若无的很单薄的故事，便是有了写短篇小说的内容。那不行。短篇小说并不因为篇幅短，即应先天不足！恰相反，正是因为它短，它才需要又深又厚。您所知道的必须比要写的多得多。

是的，上面所说的也适用于人物的描写。在长篇小说里，我们可以从容介绍人物，详细描写他们的性格、模样与服装等等。短篇小说里没有那么多的地方容纳这些形容。短篇小说介绍人物的手法似乎与话剧中所用的手法相近—— 一些动

作，几句话，人物就活生生地出现在我们眼前。当然，短篇小说并不禁止人物的形容。可是，形容一多，就必然显着冗长无力。我以为：用话剧的手法介绍人物，而在必要时点染上一点色彩，是短篇小说描绘人物的好办法。

除非我们对一个人物极为熟悉，我们没法子用三言两语把他形容出来。在短篇小说里，我们只能叫他作一两件事，可是 我们必须作到：只有这样的一个人才会作这一两件事，而不是这样的一个人偶然地作了这一两件事，更不是随便哪个人都能作这一两件事。即使我们故意叫他偶然地作了一件事，那也必须是只有这个人才会遇到这件偶然的事，只有这个人才会那么处理这件偶然的事。还是那句话：知道的多，写的少。短篇小说的篇幅小，我们不能叫人物作过多的事。我们叫他作一件事也好，两件事也好，可是这点事必是人物全部生活与性格的有力说明，不是他一辈子只作了这么一点点事。只有知道了孔明和司马懿的终生，才能写出《空城计》。假若事出偶然，恐怕孔明就会束手被擒，万一司马懿闯进空城去呢！

风景的描写也可应用上述的道理。人物的形容和风景的描写都不应是点缀。没有必要，不写；话很多，找最要紧的写，少写。

这样，即使我们还不能把短篇小说写好，可也不会一写就写成长的短篇小说，废话太多的短篇小说了。

以上，是我这两天想起来的话，也许对，也许不对；前面不是说过吗，我不大会写短篇小说呀。

谈 简 练

——答友书

多谢来信！

您问文字如何写得简洁有力，这是个相当重要的问题。远古至今，中国文学一向以精约见胜。“韩潮苏海”是指文章气势而言，二家文字并不泛滥成灾。从汉语本质上看，它也是言短而意长的，每每凌空遣字，求弦外之音。这个特质在汉语诗歌中更为明显。五言与七言诗中的一联，虽只用了十个字或十四个字，却能绘成一段最美丽的图景或道出极其深刻而复杂的感情，既简洁又有力。

从心理上说，一个知识丰富，经验丰富的人，口讲问题或发为文章，总愿意一语道破，说到事物的根儿上，解决问题。反之，一个对事物仅略知一二的人，就很容易屡屡“然而”，时时“所以”，敷衍成篇，以多为胜。是的，心中没有底者往往喜欢多说。胸有成竹者必对竹有全面的认识，故能落墨不多，而雨态风姿，各得其妙。

知道的多才会有所取舍，找到重点。只知道那么一点，便难割爱，只好全盘托出，而且也许故意虚张声势，添上些不必要的闲言废语，以便在字数上显出下笔万言。

这么看来，文字简练与否不完全是文字技巧的问题。言

之有物极为重要。毛主席告诉我们：多、快、好、省地建设社会主 义。看，“多快好省”有多么现成，多么简单，又多么有力！的确有力：照这四字而行，六亿多人民便能及早地脱离贫困，幸福日增。背这四字而行，那就拖拖拉拉，难以跃进。这四个字是每个人都能懂的，也就成为六亿多人民建设社会主义的共同语言。可是，这四个字不会是毛主席随便想起来的。随便想起来的字恐怕不会有顶天立地的力量。这四个字是毛主席洞察全局，剖析万象的结果。它们不仅是四个字，而是六亿多人民社会主义建设的四条架海金梁。

对了，文字本身没有什么头等二等的分别，全看我们如何调遣它们。我们心里要先有值得说的东西，而后下功夫找到适当的文字，文字便有了力量。反之，只在文字上探宝寻金，而心中空空洞洞，那就容易写出“夫天地者宇宙之乾坤”一类的妙句来，虽然字皆涉及星际，声音也颇响亮，可是什么也没说出，地道废话。

您可以完全放心，我并没有轻看学习文字的意思。我的职业与文字运用是分不得家的呀。我还愿意告诉您点实话，您的诗文似乎只是词汇的堆砌，既乏生活经验，又无深刻的思想。请您不要难堪，我也是那样。在解放前，我总以为文学作品不过是耍耍字眼的玩艺儿，不必管内容如何，或有无内容。假若必须找出原谅自己的理由，我当然也会说：国民党统治时期，一不兴工，二不奖农，建设全无，国家空虚，所以我的文章也只好空空如也，反映空虚时代。后来，我读到了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，同时也看到了革命现实与新的文学作品。我看出来，文风变了。作品差不多都

是言之有物，力避空洞的。这是极好的转变。这些结实的作品是与革命现实密切地结合在一起，的确写出了时代的精神面貌。我的以耍字眼为创作能事的看法，没 法子再站得住了。

可是，那些作品在文字上不一定都纯美无疵。这的确是个缺点。不过，无论怎么说，我们也不该只从文字上挑毛病，而否定了新作品的价值。言之无文，行之不远，是的。可是言之无物，尽管笔墨漂亮，也不过是虚有其表，绣花枕头。两相比较，我倒宁愿写出文笔稍差，而内容结结实实的作品。可惜，我写不出这样的作品！生活经验不是一天就能积累够了的，对革命的认识也不能一觉醒来，豁然贯通。于是，我就力求速成，想找个偏方儿来救急。

这个偏方儿跟您得到的一个样。我们都热爱新社会，时刻想用我们的笔墨去歌颂。可是我们又没有足够的实际体验帮助我们，于是就搜集了一堆流行的词汇，用以表达我们的热情。结果呢，您放了许多热气，我也放了许多热气，可都没能成为气候。这个偏方不灵，因为它的主药还是文字，以我来说，不过是把诗云子曰改上些新字眼而已。

您比我年轻的多。我该多从生活中去学习，您更须如是。假若咱们俩只死死地抓住文字，而不顾其他，咱们就永远戴不上革命文学的桂冠。您看，十年来我不算不辛苦，天天要动动笔。我的文字可能在某些地方比您的稍好，可是我没写出一部杰出的作品来。这难道不值得咱们去深思么？

您也许问：是不是我们的文学作品应该永远是内容丰富而缺乏文字技巧之美的呢？一定不是！我们的文学是日益发展的，不会停滞不前。我们不要华而不实的作品，也不满足

于缺乏词藻的作品。文情并茂，内明外润的作品才足以与我们的时代相映生辉。我们需要杰作，而杰作既不专靠文字支持，也不允许文字拙劣。

谈到这里，我们就可以讲讲文字问题而不至于出毛病了，因为前面已交代清楚：片面地强调文字的重要是有把文学作品变成八股文的危险的。

欲求文字简洁有力必须言之有物，前边已经说过，不再重复。可是，有的人知道的事情很多，而不会说得干净利落，甚至于说不出什么道理来。这是怎么一回事呢？我想，这恐怕是因为他只纪录事实，而没去考虑问题。一个作家应当同时也是思想家。他博闻广见，而且能够提出问题来。即使他不能解决问题，他也会养成思想集中，深思默虑的习惯，从而提出具体的意见来。这可以叫作思想上的言之有物。思想不精辟，无从写出简洁有力的文字。

在这里，您很容易难倒我，假若您问我是个思想家不是。我不是！正因为我不是思想家，所以我说不出格言式的名言至论来。不错，有时候我能够写出相当简洁的文字，可是其中并没有哲理的宝气珠光。请您相信我吧，就是我那缺乏哲理而相当简洁的字句也还是费过一番思索才写出来的。

在思想之外，文学的语言还需要感情。没有感情，语言无从有力。您也许会说：这好办！谁没有感情呢？

事情恰好不那么简单，您看，“鞠躬尽瘁、死而后已”是一种感情；“与世浮沉，吊儿郎当”也是一种感情。前者崇高，照耀千古；后者无聊，轻视一切。我们应有哪种感情呢？我没有研究过心理学，说不清思想和感情从何处分界。照我的

粗浅的想法来说，恐怕这二者并不对立，而是紧密相依的。我们对社会主义有了一些认识，所以才会爱它，认识的越多，也就越发爱它。这样看来，我们的感情也似乎应当培养，使它越来越崇高。您应当从精神上，工作上，时时刻刻表现出您是个社会主义建设者。这 样，您想的是社会主义，作的是社会主义建设工作，身心一致，不尚空谈，您的革命感情就会愈加深厚，您的文字也就有了真的感情，不再仗着一些好听的字眼儿支持您的创作。生活、思想、感情是文字的养料。没有这些养料，不管在文字上用多少工夫，文字也还要害贫血病。

当然，在文字上我们也要下一番苦工夫。我没有什么窍门与秘方赠献给您，叫您马上作到文字简洁有力，一字千金。我只能提些意见，供您参考。

您的文字，恕我直言，看起来很费力。某些含有深刻思想的文字，的确须用心阅读，甚至读几遍才能明白。您的文字并不属于这一种。您贪用形容字，以至形容得太多了，使人很难得到个完整鲜明的形象。这使人着急。我建议：能够直接说出来的地方，不必去形容；到了非形容不可的地方，要努力找到生动有力的形容字。这样，就有彩有素，简洁有力了。形容得多而不恰当，易令人生厌。形容字一多，句子就会冗长，读起来费力。您试试看，设法把句子中的“的”字多去掉几个，也许有些好处。

文字需要修改。简洁的字句往往不是摇笔即来的。我自己有这么一点经验：已经写了几十句长的一段，我放下笔去想想。嗯，原来这几十句是可以用两三句话就说明白的。于

是，我抹去这一大段，而代以刚想好的两三句。这两三句必定比较简洁有力，因为原来那一段是我随想随写下来的，我的思想好象没渗入文字里去；及至重新想过了，我就把几十句的意思凝炼成两三句话，不但字句缩减很多，而且意思也更明确了。不多思索，文字不易简洁。详加思索，我们才知道准要说什么，而且能够说得简洁有力。别嫌麻烦，要多修改——不，要重新写过，写好几遍！有了这个习惯，日久天长，您就会一动笔便对准箭靶子的红圈，不再乱射。您也会逐渐认识文字贵精不贵多的道理了。

欲求文字简洁，须找到最合适的字与词，这是当然的。不过在这之外，您还须注意字与字的关系，句与句的关系。名棋手每出一子必考虑全局。我们运用文字也要如此。这才能用字虽少，而管事甚多。文字互相呼应极为重要。因为“烽火‘连’三月”，所以才“家书‘抵’万金”。这个“连”字说明了紧张的程度，因而“抵”字也就有了根据。“连”与“抵”相互呼应，就不言而喻，人们是多么切盼家信，而家信又是如何不易来到。这就叫简洁有力，字少而管的事很多。作诗用此法，写散文也可以用此法。散文若能写得字与字、句与句前后呼应，就可以言简意赅，也就有了诗意。

信已够长了，请您先在这三项事上留点心吧：不滥用修辞，不随便形容；多想少说，由繁而简；遣字如布棋，互为呼应。改日再谈，今天就不再说别的了。祝您
健康！

老　舍

别怕动笔

有不少初学写作的人感到苦恼：写不出来！

我的看法是：加紧学习，先别苦恼。

怎么学习呢？我看哪，第一步顶好是心中有什么就写什么，有多少就写多少。

永远不敢动笔，就永远摸不着门儿。不敢下水，还学得会游泳么？自己动了笔，再去读书，或看刊物上登载的作品，就会明白一些写作的方法了。只有自己动过笔，才会更深入地了解别人的作品，学会一些窍门。好吧，就再写吧，还是有什么写什么，有多少写多少。又写完了一篇或半篇，就再去阅读别人的作品，也就得到更大的好处。

千万别着急，别刚一拿笔就想发表不发表。先想发表，不是实事求是的办法。假若有个人告诉我们：他刚下过两次水，可是决定马上去参加国际游泳比赛，我们会相信他能得胜而归吗？不会！我们必定这么鼓舞他：你的志愿很好，可是要拚命练习，不成功不拉倒。这样，你会有朝一日去参加国际比赛的。我看，写作也是这样。谁肯下功夫学习，谁就会成功，可不能希望初次动笔就名扬天下。我说有什么写什么，有多少写多少，正是为了练习，假若我们忽略了这个练习过程，而想马上去发表，那就不好办了。是呀，只写了半篇，再也

写不下去，可怎么去发表呢？先不要为发表不发表着急，这么着急会使我们灰心丧气，不肯再学习。若是由学习观点来看呢，写了半篇就很不错啊，在这以前，不是连半篇也写不上来吗？

不知道我说的对不对，我总以为初学写作不宜先决定要写五十万字的一本小说或一部多幕剧。也许有人那么干过，而且的确一箭成功。但这究竟不是常见的事，我们不便自视过高，看不起基本练习。那个一箭成功的人，想必是文字已经写得很通顺，生活经验也丰富，而且懂得一些小说或剧本的写法。他下过苦功，可是山沟里练把式，我们不知道。我们应当知道自己的底。我们的文字的基础若还不十分好，生活经验也还有限，又不晓得小说或剧本的技巧，我们顶好是有什么写什么，有多少写多少，为的是练习，给创作预备条件。

首先是要把文字写通顺了。我说的有什么写什么，有多少写多少，正是为逐渐充实我们的文字表达能力。还是那句话：不是为发表。想想看，我们若是有了想起什么、看见什么，和听见什么就写得下来的能力，那该是多么可喜的事啊！即使我们一辈子不写一篇小说或一部剧本，可是我们的书信、报告、杂感等等，都能写得简练而生动，难道不是值得高兴的事吗？

当然，到了我们的文字能够得心应手的时候，我们就可以试写小说或剧本了。文学的工具是语言文字呀。

这可不是说：文学创作专靠文字，用不着别的东西。不是这样！政治思想、生活经验、文学修养……都是要紧的。我们不应只管文字，不顾其他。我在前面说的有什么写什么，和

有多少就写多少，是指文字学习而言。这样能够叫我们敢于拿起笔来，不怕困难。在与动笔杆的同时，我们应当努力于政治学习，热情地参加各种活动，丰富生活经验，还要看戏，看电影，看文学作品。这样双管齐下，既常动笔，又关心政治与生活，我们的文字与思 想就会得到进步，生活经验也逐渐丰富起来。我们就会既有值得写的资料，又有会写的本事了。

要学习写作，须先摸摸自己的底。自己的文字若还很差，就请按照我的建议去试试—— 有什么写什么，有多少写多少。同时，连写封家信或记点日记，都郑重其事地去干，当作练习写作的一种日课。文字的学习应当是随时随地的，不专限于写文章的时候。一个会写小说的当然也会写信，而一封出色的信也是文学作品—— 好的日记也是！

文字有了点根底，可还是写不出文章来，又怎么办呢 ?应当去看看，自己想写的是什么，是小说，还是剧本？假若是小说或剧本，那就难怪写不出来。首先是：我们往往觉得自己的某些生活经验足够写一篇小说或一部三幕剧的。事实上，那点经验并不够支持这么一篇作品的。我们的那些生活经验在我们心中的时候仿佛是好大一堆，可以用之不竭。及至把它写在纸上的时候就并不是那么一大堆了，因为写在纸上的必是最值得写下来的，无关重要的都用不上，就好象一个大笋，看起来很粗很长，及至把外边的吃不得的皮子都剥去，就只剩下不大的一块了。我们没法子用这点笋炒出一大盘子菜来！

这样，假若我们一下手就先把那点生活经验记下来，写

一千字也好，二千字也好，我们倒能得到好处。一来是，我们会由此体会出来，原来值得写在纸上的并不像我们想象的那么多，我们的生活经验还并不丰富。假若我们要写长篇的东西，就必须去积累更多的经验，以便选择。对了，写下来的事情必是经过选择的；随便把鸡毛蒜皮都写下来，不能成为文学作品。即须经过选择，那么用不着说，我们的生活经验越多，才越便于选择。是呀，手里只有一个苹果，怎么去选择呢？

二来是，用所谓的一大堆生活经验而写成的一千或二千字，可能是很好的一篇文章。这就使我们有了信心，敢再去拿起笔来。反之，我们非用那所谓的一大堆生活经验去写长篇小说或剧本不可，我们就可能始终不能成篇交卷，因而灰心丧气，不敢再写。不要贪大！能把小的写好，才有把大的写好的希望。况且，文章的好坏，不决定于字数的多少。一首千锤百炼的民歌，虽然只有四句或八句，也可以传诵全国。

还有：即使我们的那一段生活经验的确结结实实，只要写下来便是好东西，也还会碰到困难——写得干巴巴的，没有味道。这是怎么一回事呢？我看大概是这样：我们只知道这几个人，这一些事，而不知道更多的人与事，所以没法子运用更多的人与事来丰富那几个人与那一些事。是呀，一本小说或一本戏剧就是一个小世界，只有我们知道的真多，我们才能随时地写人、写事、写景、写对话，都活泼生动，写晴天就使读者感到天朗气清，心情舒畅，写一棵花就使人闻到了香味！我们必须深入生活，不断动笔！我们不妨今天描写一棵花，明天又试验描写一个人，今天记述一段事，明天

试写一首抒情诗，去充实表达能力。生活越丰富，心里越宽绰；写的越勤，就会有得心应手的那么一天。是的，得下些功夫，把根底打好。别着急，别先考虑发表不发表。谁肯用功，谁就会写文章。

这么说，不就很难作到写作的跃进吗？不是！写作的跃进也和别种工作的跃进一样，必须下工夫，勤学苦练。不能把勤学苦练放在一边，而去空谈跃进。看吧，原本不敢动笔，现在拿起笔来了，这还不是跃进的劲头吗？然后，写不出大的，就写小的；写不好诗，就写散文；这样高高兴兴地，不图名不图利地往下干，一定会有成功那一天。难道这还不是跃进么？好吧，让咱们都 兴高采烈地干吧！放开胆子，先有什么写什么，有多少写多少，咱们就会逐渐提高，写出像样子的东西来。不怕动笔，笔就会听咱们的话，不是吗？

谈 读 书

我有个很大的毛病：读书不求甚解。

从前看过的书，十之八九都不记得；我每每归过于记忆力不强，其实是因为阅读时马马虎虎，自然随看随忘。这叫我吃了亏——光翻动了书页，而没吸收到应得的营养，好似把好食品用凉水冲下去，没有细细咀嚼。因此，有人问我读过某部好书没有，我虽读过，也不敢点头，怕人家追问下去，无辞以答。这是个毛病，应当矫正！丢脸倒是小事，白费了时光实在可惜！

矫正之法有二：一曰随读随作笔记。这不仅大有助于记忆，而且是自己考试自己，看看到底有何心得。我曾这么办过，确有好处。不管自己的了解正确与否，意见成熟与否，反正写过笔记必得到较深的印象。及至日子长了，读书多了，再翻翻旧笔记看一看，就能发现昔非而今是，看法不同，有了进步。可惜，我没有坚持下去，所以有许多读过的著作都忘得一干二净。既然忘掉，当然说不上什么心得与收获，浪费了时间！

第二个办法是：读了一本文艺作品，或同一作家的几本作品，最好找些有关于这些作品的研究、评论等著述来读。也应读一读这个作家的传记。这实在有好处。这会使我们把文

艺作品和文艺理论结合起来，把作品与作家结合起来，引起研究兴趣，尽管我们并不想作专家。有了这点兴趣，用不着说，会使我们对那些作品与那个作家得到更深刻的了解，吸取更多的营养。孤立地读一本作品，我们多半是凭个人的喜恶去评断，自己所喜则捧入云霄，自己所恶则弃如粪土。事实上，这未必正确。及至读了有关这本作品的一些著述，我们就会发现自己的错误。这并不是说我们应该采取人云亦云的态度，不便自作主张。不是的。这是说，我们看了别人的意见，会重新去想一想。这么再想一想便大有好处。至少它会使我们不完全凭感情去判断，减少了偏见。去掉偏见，我们才能够吸取营养，扔掉糟粕——个人感情上所喜爱的那些未必不正是糟粕。

在我年轻的时候，我极喜读英国大小说家狄更斯的作品，爱不释手。我初习写作，也有些效仿他。他的伟大究竟在哪里？我不知道。我只学来些耍字眼儿，故意逗笑等等“窍门”，扬扬得意。后来，读了些狄更斯研究之类的著作，我才晓得原来我所摹拟的正是那个大作家的短处。他之所以不朽并不在乎他会故意逗笑——假若他能够控制自己，减少些绕着弯子逗笑儿，他会更伟大！特别使我高兴的是近几年来看到些以马克思主义文艺观点写成的评论。这些评论是以科学的分析方法把狄更斯和别的名家安放在文学史中最合适的地位，既说明他们的所以伟大，也指出他们的局限与缺点。他们仍然是些了不起的巨人，但不再是完美无缺的神像。这使我不再迷信，多么好啊！是的，有关于大作家的著作有很多，我们读不过来，其中某些旧作读了也不见得有好处。读那些

新的吧。

真的，假若（还暂以狄更斯为例）我们选读了他的两三本代表作，又去读一本或两本他的传记，又去读几篇近年来发表的对他的评论，我们对于他一定会得到些正确的了解，从而取精去粕地吸收营养。这样，我们的学习便较比深入、细致，逐渐丰富我们的文学修养。这当然需要时间，可是细嚼烂咽总比囫囵吞枣强得多。

此外，我想因地制宜，各处都成立几个人的读书小组，约定时间举行座谈，交换意见，必有好处。我们必须多读书，可是工作又很忙，不易博览群书。假若有读书小组呢，就可以各将所得，告诉别人；或同读一书，各抒己见；或一人读《红楼梦》，另一人读《曹雪芹传》，另一人读《红楼梦研究》，而后座谈，献宝取经。我想这该是个不错的方法，何妨试试呢。

看宽一点

六七十年前，京剧三大须生（汪、孙、谭）鼎立，各有千秋。到了我上小学的时候，三大艺人俱入晚境，他们的歌腔却仍脍炙人口，余韵未歇。街头巷尾，老少争鸣，这里高歌“过了一天又一天，心中好似滚油煎”（汪派的《文昭关》）；那里力吼“小东人，闯下了，滔天大祸”（孙派的《教子》）；连妇女与小儿也时时咏叹着“店主东，带过了，黄骠马”（谭派的《卖马》）。稍后，则刘鸿升的《斩黄袍》、汪笑侬的《马前泼水》中的一部分戏词，正如今日周信芳的《追韩信》、马连良的《甘露寺》的某些部分，到处摹拟，力求逼肖。

曲艺中，特别是单弦与京韵大鼓，也有同样的情况，而且由票友们写出了大量的作品。

这个风气，今天不但还存在，而且更加热闹了：京剧而外，工厂与农村里也摹唱各种地方戏、各样鼓词，外加新的歌剧；百花齐放，各取所喜。

稍加留意，就听得出来，大家所唱的都是戏曲与曲艺中的韵语。原来，戏曲与曲艺的唱词是与诗歌分不开的。古代戏曲，除了一些俗语话白，都是精心撰制的诗词。后来，产自民间的戏曲，虽然唱词不能都达到诗的水平，却仍力求节奏分明，合辙押韵。所以，我刚才用了“韵语”二字。这就

是说：唱词虽袭取了某些诗词的格式，而在质量上未能珠光宝气，都成为美妙的诗篇。是的，“店主东，带过了，黄骠马”是仗着谭腔传世，并无多少诗意。有的唱词，如“人来带过马走战”等等，不但全乏诗意，而且欠通。这不能怪艺人。在旧时代里，诗人骚客往往不屑于给民间的创作加工，而艺人文化水平又不都很高，于是东拼西凑，马马虎虎。有些唱词本来通顺，而艺人口传心受，以讹传讹，乃至越来越不像话。现在，各剧种都在表演时打字幕，有时唱腔本可博得彩声，可是抬头一看字幕，便悄然而止，颇为伤心。有些词句的确欠通啊！这个毛病，甚至在新编的戏曲与曲艺节目中也未完全清除。

这是件值得我们注意的事。首先是：戏曲与曲艺是广大人民所喜爱的。人民不但爱去听它们，而且高兴学会几句，供自己消遣。虽然没有统计过，我们却可以相信，会哼几句京剧或地方戏的一定要比爱朗诵诗歌的多着许多。从时间上说，“过了一天又一天”等等，已在我的耳朵里响了五六十年！当时的那些骚人墨客万没想到，他们自己所写的诗词也许一句也没传下来，而“过了一天又一天”却仍活在人的口中。他们若生在今天，我想他们会恍然大悟，会给戏曲与曲艺帮帮忙的。说到这里，我就想起当今的诗人，好不好自告奋勇，伸伸手帮点忙呢？是自告奋勇，绝对不许勉强！我知道，有一些诗人已经帮过忙或正在帮忙，但是还很不够。我们有四百多个剧种，而每一剧种又都有多少多少传统剧目，且需写新戏。即使我们所有的诗人都去帮忙，也还是不够用。那么，一位也不去帮忙，不更糟了么？有的青年，请原谅我的嘴直，把

诗的领域划得太小了。他们以为只有新诗是诗，别的都不算数。事实上，戏曲与曲艺中虽然有不少不怎样的韵语，可也的确有不少好的诗。有一天，一位工人同志听完一段传统的鼓词，对我说："这是诗呀！咱们为什么不多写这类的诗，既是诗，又能表演，多么好啊！"对了，青年朋友们，这位同志说的有点意思，请想想吧！别从门缝里看诗，把它看扁；诗的领域可览的很咧！"小东人"、"店主东"等等还可以传唱几十年或几百年，何况比它们更好的词句呢？人民既喜唱"小东人"等，干吗不爱真正的诗句呢？若是人人都唱着一些字句美，腔调美，思想美的唱词，不是更能陶冶性情，提高政治觉悟与文艺欣赏么？还有，艺人们既能给"店主东"安上那么好的腔儿，若遇到情文并茂的唱词，他们怎能不更精心地安腔遣字，充分发挥创造的才能呢？

写惯了新诗，忽然去写戏曲或曲艺的唱词，并不能马上成功。须下一番工夫。学习什么不要下苦功呢？下些工夫，既帮助了戏曲与曲艺的发展与提高，又无碍于写新诗，只是添了些本事，有什么坏处呢？要写新诗就写新诗，该写戏曲或曲艺，也不推辞；双管齐下，两条腿走路，难道不好吗？我们的戏曲与曲艺需要大家帮忙：传统节目有待整理与加工，新的节目急须创作。设若总是没有多少人会写唱词，提高唱词，可怎么办呢？我不劝告任何一位新诗人放弃新诗，去专写剧本或鼓词。各人有各人的嗜爱与兴趣，不可强同。我是说，来帮帮忙，学点新本领，谁也不会吃亏。我们曾经有过不少伟大的诗人，创作了不朽的诗剧。那么，我们怎么就不可以为戏曲与曲艺劳动劳动呢？假若通过我们的劳动，而人民都高

歌着最美丽的唱词，代替了“小东人，闯下了，滔天大祸”，不也很好吗？戏曲与曲艺的唱词本该是雅俗共赏的诗，与诗人大有关系。我们不应因看到一些俗俚欠通的老词儿就鄙视戏曲与曲艺，老词儿中也有很好的诗。我们应当学习那些好的，而给不好的去加工，并创作更好的新词儿。雅俗共赏的唱词并不容易写，我们去学习学习，或者还有益于新 诗的创作呢。把诗看宽一些，从而丰富我们的写作本领，一定有益无损。

是的，雅俗共赏实在不容易作到。太雅，难免脱离群众。太俗，又难于精炼。俗而不通，固然是个毛病；雅而不通，就更莫名其妙，不知所云。雅与俗能够很好地结合，词达理畅，可真不容易。这值得我们学习。

我真希望诗人们把他们的热情带到戏曲与曲艺中来，给戏曲与曲艺以有力的支持，使它们得到新的血液，推陈出新，雅俗共赏，好一番峥嵘气象！

多练基本功

——对石景山钢铁公司初学写作者的讲话摘要

很高兴和同志们见面。我来讲话，是为互相学习。因为忙，没来得及预备完整的讲稿，想起什么说什么，意见未必正确，请同志们指正。

我觉得：练习基本功，对初学写作者来说，是很重要的事，就拿这作为讲题吧。

㈠ 先练习写一人一事：

有些人往往以写小说、剧本等作为初步练习，我看这不大合适。似乎应该先练习写一个人、一件事。有些人常常说："我有一肚子故事，就是写不出来！"这是怎么回事呢？你若追问他：那些故事中的人都有什么性格？有哪些特点？他就回答不上来了。他告诉你的尽是一些新闻，一些事情，而没有什么人物。我说，他并没有一肚子故事。尽管他生活在工厂里、农村里，身边有许多激动人心的新人新事，可是他没有仔细观察，人与事都从他的身边溜走了；他只记下了一些破碎不全的事实。要想把小说、剧本等写好，要先从练习写一个完完整整的人、一件完完整整的事做起。你要仔细观察身旁的老王或老李是什么性格，有哪些特点，随时注意，随时记录下来。这样的记录很重要，它能锻炼你的文字表达能

力。不能熟练地驾驭文字，写作时就不能得心应手。有些书法家年老目昏，也还能写得很整齐漂亮。他们之所以能够得心应手，就是因为他们天天练习，熟能生巧。如果不随时注意观察，随时记下来，哪怕你走遍天下，还是什么也记不真确、详细，什么东西也写不出来。

刚才，我站在此地小坡上的小白楼前，看见工厂的夜景非常美丽；想来同志们都曾经站在那里看过好多次了，你们就应该把它记下来。在这夜景里，灯光是什么样子，近处如何，远处如何，雨中如何，雪后如何，都仔细地观察观察，把它记在笔记本上。

要天天记，养成一种习惯。刮一阵风，你记下来；下一阵雨，你也记下来，因为不知道哪一天，你的作品里就需要描写一阵风或一阵雨，你如果没有这种积累，就写不丰富。经常生活，经常积累，养成观察研究生活的习惯。习惯养成之后，虽不记，也能抓住要点了。这样，日积月累，你肚子里的东西就多了起来。写作品不仅仗着临时观察，更需要随时留心，随时积累。

不要看轻这个工作，这不是一件容易事。一个人，有他的思想、感情、面貌、行动……，一件事物，有它的秩序、层次、始末……，能把它逼真地记下来并不容易。观察事物必须从头至尾，寻根追底，把他看全，找到他的“底”，因为做文章必须有头有尾，一开头就要想到它的“底”。不知全貌，不会概括。

有些年轻同志不注意这种基本功练习，一开始就写小说、剧本；这种情况好比没练习过骑车的人，就去参加骑车竞赛。

(二) 把语言练习通顺:

下功夫把语言写通顺了，也是基本功，也是很重要的基本功。它和戏曲演员练嗓子、翻跟斗一样。演员不练嗓子，怎么唱戏呢？武生不会翻跟斗，怎么演武戏呢？文学创作也是一样，语言不通顺，不可能写出好文章。有些人，确实有一肚子生动的人物和故事，他向人谈讲时，谈得很热闹；可一写出来，就不那么动 人了，这就是因为在语言方面缺乏训练，没有足够的表达能力。

有些人专以写小说、写剧本练习文字，这不妥当，文字要从多方面来练习，记日记，写笔记，写信……都是锻炼文字的机会；哪怕写一个便条，都应该一字不苟。

写文章，用一字、造一句，都要仔细推敲。写完一句，要看看全句站得住否，每个字都用得恰当与否，是不是换上哪一个字，意思就更明显，声音就更响亮，应知一个字要起一个字的作用，就像下棋使棋子那样。一句，一段写完之后，要看看前后呼应吗，联贯吗？字与字之间，句与句之间，段与段之间，都必须前后呼应，互相关联。慢慢地，你就学会更多的技巧，能够若断若续，有波澜，有起伏，读起来通畅而又有曲折。写小说的人，也不妨练习写写诗；写写诗，文字就可以更加精炼，因为诗的语言必须很精炼，一句要表达好几句的意思。文章写完之后，可以念给别人听听。念一念，哪些不恰当的字句，不顺口的地方，就都显露出来了，才可以一一修改。文章叫人念着舒服顺口，要花很多心思和功夫。有人看我的文章明白易解，也许觉得我写时很轻松，其实不然。从哪儿开头，在哪儿收束，我要想多少遍。有时，开了许多

头都觉得不合适，费了不少稿纸。

字的本身没有好或坏，要看用在什么地方。用得恰当，就生动有力。

文字要写得简练。什么叫做简练呢？简练就是话说得少，而意思包含得多。举一两句做例："小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花。"只不过十四个字，可是包含多少情和景呀！

简练须要概括，须要多知多懂。知道一百个人，而写一个人；知道一百件事，而写一件事，才能写得简练。心有余力，有所选择，才能简练。譬如歌剧演员，他若扯着嗓子喊叫，就不好听；他必须天天练嗓子，练得运用自如，游刃有余，就好听了。

我建议大家多多练习基本功，哪怕再忙，每天也要挤出点时间写几百个字。要知道，练基本功的功夫，应该比创作的功夫多许多许多倍！

勤 有 功

《戏剧报》编辑部嘱谈十年来写剧经验。这不容易谈。经验有好有坏。我的经验好的很少，坏的很多，十年来并没写出过优秀的作品即是明证。

现在谈谈我那很少很少的好经验。至于那些坏经验，当另文述之。

㈠ 我写的不好，但写的很勤。勤是好习惯。十年来，我发表的作品比我写的少；我扔掉过好几部剧本。我认为在学习过程中，出废品是很难免的。但是，废品也是花了些心血写出来的。所以，出废品并不完全是坏事。失败一次，即长一番经验。我发表过的那些剧本中，从今天看起来，还有应该扔掉的，我很后悔当初没下狠心扔掉了它们。勤是必要的，但勤也还不能保证不出废品。我们应该勤了更勤。若不能勤，即连废品也写不出，虽然省事，但亦难以积累经验，定要吃亏。

勤于习作，就必然勤于观察，对新人新事经常关心。因此，这一本写失败了，即去另写一本。新事物是取之不竭的，何必一棵树吊死人？

即使是废品，其中也会有一二可取之处。不知何时，这一二可取之处还会有用，功夫没有完全白费。

一个人有一个人的工作方法。有的人须花费很多时间，才能写成一部剧本的初稿，而后又用很长时间去修改、加工。曹禺 同志便是这样。他大约须用二年的时间写成一部作品。他写的很好。我性急，难取此法。我恨不能同时写三部作品，好的留着，坏的扔了。

对于已经成名的剧作家，我看曹禺同志的办法好（虽然我自己学不了他），不慌不忙地写，极其细致地加工，写出一本是一本，质量不致太差。我的勇于落笔，不怕扔掉的办法可能有益于初习写剧的人。每见青年剧作者，抱定一部剧稿，死不放手，改来改去，始终难以成功。于是力竭气衰，灰心丧胆。这样，也许就消沉下去，不敢再动笔。假若他敢写敢扔，这部不行，就去另写一部，或者倒会生气勃勃，再接再厉。既要学习，就该勤苦。一战成功的愿望一遭到失败，即往往一蹶不起。我们要受得住失败，屡败屡战。在我们写的多了之后，有胜有败，经验丰富了，再去学曹禺同志的办法似较妥当。

只有勤于动笔，才逐渐明白自己的长处与短处，得到提高。有的青年剧作者，在发表了一部相当好的作品之后，即长期歇笔。他还非常喜爱戏剧，而且随时收集写作资料。可是，资料积蓄了不少，只谈而不写，只虑而不作。要知道，笔墨不落在纸上，谁也不知道资料到底应当如何处理，如何找戏。跟别人谈论，大有好处。但是归根结蒂还是要自己动手去写才能知其究竟。熟才能生巧。写过一遍，尽管不像样子，也会带来不少好处。不断地写作才会逐渐摸到文艺创作的底。字纸篓子是我的密友，常往它里面扔弃废稿，一定会有成功

的那一天。

“业精于勤”，信非虚语。

（二）我没有创造出典型的人物，可是我总把人物放在心上。我不大会安排情节，这是我的很大的缺点。我可是向来没有忽略过人物，尽管我笔下的人物并不都突出。

如何创造人物？人各一词，难求总结。从我的经验来看，首先是作者关心人。“目中无人”，虽有情节，亦难臻上乘。我不能说我彻底熟悉曾经描绘过的人物，但是，只要我遇到一个可喜的人物，我就那么热爱他（或她），总设法把他写得比本人更可喜可爱，连他的缺点也是可爱的。作者对人物有深厚的感情，人物就会精神饱满，气象堂堂。对于可憎的人物，我也由他的可憎之处，找出他自己生活得也怪有滋味的理由，以便使他振振有词，并不觉得自己讨厌该死。

我并不照抄人物，而是抓住人物的可爱或可憎之点，从新塑造，这就使想象得到活动的机会。我心中有了整个的一个人，才动笔写他。这样，他的举止言谈才会表里一致，不会自相矛盾。有时候，我的一出戏里用了许多角色，而大体上还都有个性格，其原因在此。大的小的人物都先在我心里成了形，所以不管他们有很多还是很少的台词，他们便一张嘴就差不多，虽三言两语也足以表现他们的性格。

观察人物要随时随地、经常留心的。观察的多了，即能把本来毫不相干的人们拉到一出戏里，形形色色，不至于单调。妇女商店里并没有八十岁的卖茶翁，也没有举人的女儿。我若为写《女店员》而只去参观妇女商店，那么我就只能看见许多年轻的女售货员。不，平日我也注意到街上的卖茶老

翁，和邻居某大娘。把这老翁与大娘同女售货员们拉上关系，人物就多起来，显着热闹。临时去观察一个人总不如随时注意一切的人更为重要。自己心里没有一个小的人海，创作起来就感到困难。

㈢有人说我的剧中对话写的还不坏，我不敢这么承认。我只是在写对话上用了点心而已。首先是：我要求对话要随人而发，恰合身分。我力求人物不为我说话，而我为人物说话。这 样，听众或者得以因话知人，看到人物的性格。我不怕写招笑的废话，假若说话的是个幽默的人。反之，我心目中的人本极严肃，而我使他忽然开起玩笑来，便是罪过！

其次，我要求话里有话，稍有含蓄。因此，有时候我只写了几句简单的话，而希望导演与演员把那未尽之意用神情或动作补足了。这使导演与演员时常感到不好办。可是，他们的确有时候想出好办法，能够不增加词句而把作者的企图圆满地传达出来。这就叫听众听出弦外之音，更有意思。

我用的是普通话，没有什么奇文怪字。可是，我总想用普通话写出一些诗意来，比普通话多着一些东西，高出一块来。我未能句句都这么作到，但是我所作到了的那些就叫人听着有点滋味——既是大白话,又不大像日常习用的大白话。是不是这可以叫作加过工的大白话呢？若是可以，我就愿再多说几句：人物讲话必与理智、感情、性格三者相联系。从这三者去思索，我们就会找到适当的话语，适当的话语不至于空泛无力。找到适当的话语之后，还应再去加工，希望它由适当而精采。这样，虽然是大白话，可是不至于老老实实地爬行了。它能一针见血，打动人心。说真的，假若话剧中

的对话与日常生活中的语言毫无分别，絮絮叨叨，罗里罗唆，谁还去听话剧呢？

我没有写诗剧的打算。可是，我总想话剧中的对话应有诗的成分。这并不是说应当抛弃了现成的语言，而句句都是青山绿水，柳暗花明。不是的。我所谓的诗，是用现成的白话，经过加工，表达出人格之美、生活之美，与革命斗争的壮丽。泛泛的词句一定负不起这个责任。

我所要的语言不是由草拟得来的。我们应当自树风格。曾见青年剧作者摹仿一位四川的老作家的文字，四川人口中的“哪”、“啦”不分，所以这位老作家总是把“天哪”写成“天啦”。那位青年呢，是北方人，而也“天啦”起来。这个例子说明有的人是从书本上学习语言的。不错，书本上的语言的确应当学习，但是自己的文字风格绝对不能由摹仿得来。我要求自己连一个虚字也不随便使用，必然几经揣摩，口中念念有词，才决定是用“呢”，还是用“啦”。尽管这样，我还时常写出拙笨的句子，既不顺口，也不悦耳。我还须多多用功。

只说这三点吧，我的那些缺点即暂不谈，留作另一篇小文的材料。

青年作家应有的修养

——在全国青年文学创作者会议上的发言

培养作家队伍的新生力量是我们今天迫不及待的要事。前几天，茅盾同志已在中国作家协会理事会上作了有关这个重大问题的报告。在这里，我不想重复他的恳切的详尽的指示。我只说些关于青年作家本身的问题。

我从事文艺写作已有三十年。不管成就如何，我的确知道些作家的甘苦。经验告诉我，文艺创作的确是极其艰苦的工作。好吧，就让我们以此为题，开始我们的报告吧：

一　勤学苦练，始终不懈

文艺创作也和别种工作一样，是要全力以赴，干一辈子的，活到老学到老的。不过，致力于别种工作的也许学到了一定年限，就能掌握技术，成为专家；从事文艺创作的可不一定能够这样顺利。文艺创作并没有一成不变的方法。作家的生活又各有不同。这就使《小说作法》和《话剧入门》等等往往不起作用，使阅读它们的人大失所望。它们也许精辟地说明了何谓结构，什么叫风格，但是它们无法使人明白什么叫创造，怎么创造，和认识人生。作家必须自己去深入生

活，去认识人们的精神面貌，从而创造出有血有肉有灵魂的人物来。作家必须读书，但是他还必须苦读那本未曾编辑过的活书——人生。他所要描绘的对象是人，他所要教育的对象也是人，所以他一旦成功，才被称为人类灵魂的工程师。这样的工程师的学习过程与创作过程一定非常艰苦是可想而知的。那么，假若有人以写作为敲门砖，以期轻而易举，名利双收，那就只是实践资产阶级的思想，与人民的文艺创作事业必然风马牛不相及。

在文学史中，一本书的作家的例子并不难找到。他们之中有的只写了那么一本著作，有的写了并不少，可是好的只有一本。而且，这本好书也许是那本处女作，他们后来所写的那些，没有一本能够超过最初的水平的。这原因何在呢？

我想谈谈这一点，因为我知道，在青年文艺作者之中已经有这样的事实：第一篇写得很不错，可是第二篇第三篇就每况愈下了。也有的人在发表了一两篇作品以后，就停笔不再写。这是非常可惜的事。想想看，一个青年在语言文字上，在生活上，都有了足以写成一篇作品的基础，为什么不继续努力前进，而甘于越写越不好，或竟自退伍了呢？

在这里，我们必须强调：从事文艺创作必须勤学苦练，始终不懈。同时，我们也必须尖锐地指出：骄傲自满就是勤学苦练、始终不懈的死敌。一本书（或即使只是一篇短文）的作者已经有了很好的工作开端，为什么把开端变作结束呢？当然，一本真正优秀的作品的确是个有价值的贡献，尽管一生只写过这么一本，功绩也无可抹杀。但是，作家自己却不该因此而抱定“一本书主义”，沾沾自喜。古今许多伟大的作家

是著作等身，死而后已的。他们不止喜爱文艺，而是拿创作当作一种神圣的使命，终身的事业。所以我们也该向他们看齐，写了一篇好作品，就该更严格地要求自己，再写，写得更好；不该适可而止，在已得到的荣誉 里隐藏起自己来。

况且，一本书的作家的那一本书未必是优秀的作品呢。这就更不该引以自满，堵住自己前进的路径。我的确知道，青年们看见自己的作品在报纸或刊物上发表出来是多么兴奋的事。可是，这应该是投入文艺创作事业的开始，而不该是骄傲自满的开端。骄傲自满是作家们、特别是青年作家们，最容易犯的毛病。这个毛病不加克服，任其发展，会是文艺事业的致命伤。

骄傲自满若任其发展，便会产生狂妄无知。这就成了道德品质的问题了。"文人无行"这句相传已久的谴责，到今天还没被我们洗刷干净，而文人之所以无行，或者主要地发端于骄傲自满，因为骄傲自满会发展到目空一切，无所不为的。在历史上，在目前，我们都能找出这样的实例来。这是多么可怕呢！这不但可能结束了一个作家的文艺生活，而且可能毁灭了作家自己的生命。同志们，骄傲自满是我们的一座可怕的陷阱；而且，这个陷阱是我们自己亲手挖掘的。

后写的作品比不上第一篇的原因，我的确知道，并不都因为骄傲自满。我知道：第一篇是集中所有的精力与生活经验写出来的，所以值得发表而被发表了。第一篇作品发表以后，约稿者闻名而至，纷纷邀请撰稿。于是，作者的准备时间既不充足，生活经验也欠充实，而勉强成篇，无暇多改，所以第二篇就不如第一篇好。即使勇于改正，屡屡加工，怎奈

内容原欠充实，先天不足，改来改去也终无大用。我自己就犯过，而且还在犯这个毛病。我们必须更加严肃，不要以为第一篇既已成功，第二篇就可以一挥而就，于是对约稿者有求必应，来者不拒。不，不该这样。我们必须更严肃认真，不轻易答应约稿者的要求。我们须看清楚，一篇作品的成功并不能保证第二篇也照样美好。顺便地说，约稿者也该更严肃些，不要为夸示拉稿的能力而把新作家搞垮。为鼓舞青年们创作，我们应当以量求质，不宜要求太严。但是由青年作家自己来说，文艺的增产似乎不应包括“降低成本”。不，我们应该要求自己每篇作品都不惜工本，保证质量。一般地来说，老作家或者比青年作家更容易犯有求必应、随便发表作品的毛病，犯这个毛病最多的就是我自己。我指出这个毛病，为是我们互相批评劝勉，一齐提高质量。

那么，是不是写了一篇就矜持起来，不再写了呢？也不是。我们的笔是我们的武器。武器永远不该离手。我们必须经常练习。练习与发表是两回事。什么体裁都该练习，但不必篇篇发表。保持这个态度，我们就会避免粗制滥造，又足以养成良好的劳动纪律。我们的劳动纪律既要严格，发表作品的态度又要严肃。我想，这是我们每个作家应有的修养。这样坚持多少年，以至终生，我们是会有很好的成绩的：即使我们还不能成为伟大的作家，至少我们会作个勤劳端正的、具有社会主义道德品质的文艺战士。

我们必须勤学苦练，坚持不懈。我们必须戒骄戒躁，克服自满。我们的修养不仅在有渊博的文艺知识，它也包括端好的道德品质。我们坚决反对“文人无行”！

二 多学多练，逐步提高

在我十多岁的时候，我学过写旧体诗。在那时期，我写过许多首五言诗和七言诗。可是，至今我还没有成为诗人。那些功夫岂不是白费了么？不是！我虽然到如今还没写好旧诗，可是那些平仄、韵律的练习却使我写散文的时候得到好处，使我写通 俗韵文的时候得到好处。它使我的散文写得相当紧炼。我每每把旧诗的逐字推敲和平仄相衬的方法运用到散文里去。通俗韵文是与旧体诗有血统关系的，因而我写的通俗韵文在文字上还大致合乎格律。

上边举的例子说明一个事实：在写作技巧上，我们应当孳孳不息地学习。掌握的技巧越多种多样，我们的笔才越得心应手。我们不一定每个人都成为全能的作家，作到“文武昆乱不挡”。但是各种体裁的练习是对我们很有益处的。诗的语言比散文的更精炼，更有创造性。那么，练习写诗必能有利于写散文。戏剧需要最精密的结构和精彩的对话；那么，练习编剧必有利于写小说。就是练习旧体诗词，也不无好处。习作不一定能成为作品，但为习作所花费的时间并非浪费。多学多练不会叫我们吃亏。

这可并不是说我们应当见异思迁，看哪门发财就换到哪门去。我们长于写小说就写小说，不要看戏剧发财就改写剧本。发财致富与投机取巧的思想与我们的事业实在无法结合在一起，也不该结合在一起。我们要学的多，写的专。学的多了，十八般武艺件件都通了，我们的确可以既写小说，也

写剧本；既写诗歌，也写童话。多才多艺是我们应有的愿望。这个望愿的实现仗着多学多练，下苦工夫。以名利观点去决定体裁的选择，结果是名不必成，利不必至，反会遭受失败。

在资本主义国家里，文艺事业是商业化了的。作品介绍所和书店编辑会告诉作家，什么题材与形式最有市场。于是，刊物上的文艺作品在一个时期内都写同一事物。假若《我与鸡蛋》这本小说有了很大的销路，接踵而起的便是《我与鸭蛋》、《我与鹅蛋》……。这种辗转摹仿，目的完全在营利。这就葬送了文艺。

根据调查，我们的青年文艺爱好者也往往把别人的一篇好作品当作蓝本，照猫画虎地进行写作。这是摹仿。用彩纸剪成的花朵，不管色彩怎样鲜艳，总不会有生命。摹仿的作品也是这样。在开始学习写作的时候，摹仿或者是不可免的，而且是不无好处的。可是，这只是习作的一个过程，正像我们幼年练习写字先描红模子那样。我们不该把这种习作看成作品。作品必须是个人自己的创作。因为青年们的写作经验还欠丰富，我们对他们的作品不应求全责备，但是我们也看得出，越敢大胆创造的青年作家才越有出息。一个青年作家的出现须带来一些清新的气息。创作必须含有突破陈规、出奇制胜的企图。在我面前的青年朋友们，在不同的程度上，的确都给文坛带来一些清新的气息，都多少写出一些前所未有的新人新事，我祝贺你们的成功！和你们在一起，使我感到骄傲！朋友们，保持住这清新的气息，继续不断地加强创造精神，你们的前途是无可限量的！

那么，一鸣惊人理当是我们每个人应有的愿望喽。不过，

一鸣惊人并不只仗着有此愿望，而是仗着勤学苦练，多学多练。我们下多少工夫，便得多少成绩。没练习过游泳的而忽然成为全国选手，只能是作梦。我们若是一开始就想写出一部《神曲》或《战争与和平》，一定会使自己失望。《神曲》差不多写了一辈子！多少成名的作家，到了老年还修改他最初写的作品，或把最初的作品从全集中删去。我们多活一天，便多积累一些知识、技巧、思想和生活经验。它们不能忽然一齐自天而降，使我们忽然豁然贯通，忽然一鸣惊人。“业精于勤”，始终不懈，逐步提高，才是可靠的办法。创作是极其艰苦的工作。一鸣惊人的幻想是来自不要付出多少代价，就那么轻而易举地享了大名的虚荣心。

作品的价值并不决定于字数的多少。世界上有不少和《红 楼梦》一般长，或更长的作品，可是有几部的价值和《红楼梦》的相等呢？很少！显然地，字数多只在计算稿费的时候占些便宜，而并不一定真有什么艺术价值。杜甫和李白的短诗，字数很少，却传诵至今，公认为民族的珍宝。

我们首先应当考虑的不是字数的多少与篇幅的短长，而是怎样把一篇作品写好，不管它是一首短诗，还是一段相声。一首短诗和一段相声都是非常难以写得好的。我们要求的是生活的和艺术的深度，不是面积。万顷荒沙还不如良田五亩。我们的生活经验也许不够支持一部长篇小说的，但是就着我们所有的那一点生活经验，我们的确能够写出具有深度的短诗或短篇小说。这在出席这次大会代表们的作品中已经证实了。生活经验须慢慢积累，我们须按照各人的经验限度量力而为，不该勉强铺张，随便敷衍。艺术提炼生活，而不是冗

长地琐碎地散漫地叙述生活。

我们要求写出自己的风格来。这必须多写、多读。个人的风格，正如个人的生命，是逐渐成长起来的。在经常不断的劳动中，我们才有希望创出自己的风格来。一曝十寒，必不会作到得心应手。文艺作品不是泛泛的、人云亦云的叙述，而是以作家自己的特殊风格去歌颂或批评。没有个人的独特风格，便没有文艺作品所应有的光彩与力量。我们说的什么，可能别人也知道；我们怎么说，却一定是自己独有的。这独立不倚的说法便是风格。通过这风格，读者认识了作家，喜爱作家，看出作家处理人物与故事的艺术方法与严肃态度。

我们要用自己的风格去发扬民族风格。因此，我们必须学习古典文艺，继承我们的优良传统。所谓民族风格，主要地是表现在语言文字上。我们的语言文字之美是我们特有的，无可代 替的。我们有责任保持并发扬这特有的语言之美；通过语言之美使人看到思想与感情之美。文艺继续不断地发展，但是前后承接，绵绵不已。它不会忽然完全离开传统，另起炉灶。青年是勇敢的，所以往往以为文艺创作可以自我作古，平地凸起一座山来。这作不到！我们应该多学多练，学习古典文艺应当列入学习计划之中。

有的青年文艺爱好者喜欢学习世界文艺名著，而轻视自己民族的遗产，甚至连“五四”以来的作品也不大看。是的，世界文艺名著是必须学习的，但是因此而轻视自己民族的遗产便是偏差。我们应当吸收世界上一切的好东西，以便创作出优秀的作品。可是，一谈到创作，我们就必须承认，我们首先是为我们自己的人民服务；那么，继承我们自己的文学

遗产必是责无旁贷的。我们的创作热情与爱国热情应当是分不开的。热爱我们自己的遗产并不排斥从世界各国文学吸收营养，但是偏爱外国的而轻视自己的文学遗产便有损于我们的创作。没有民族风格的作品是没有根的花草，它不但在本乡本土活不下去，而且无论在哪里也活不下去。

这么说，我们应该学习的东西不是太多了么？的确是不少！要不然，作家为什么那么不容易作呢？想想看，哪一个伟大的作家不是学问渊博、积极劳动的人呢？伟大的鲁迅就是我们的光辉典范。

写剧本的而完全不懂舞台技术，写诗歌的而一点不懂音乐，写电影剧本的而不懂些电影技术，写说唱文学的而不懂说唱形式的说法唱法，必定使他们的创作吃亏。这难道不是无可否认的事实么？我学习写剧本已有好几年，但是我始终不懂舞台是怎么一回事。且不谈我在生活与思想等等上的贫乏，只就舞台 技术这一项说，我已经吃亏不少。我们要掌握语言，独创风格，我们还需要许多许多本事，才能使我们的歌词能唱，话剧能演，电影剧本能摄制，通俗文艺能说能唱。为提高写作技巧，这些本领都是必要的。

当然，我们没法子在很短的时间内能学会一切。我们应当按照个人所需制订计划，先学什么，后学什么，逐渐充实自己，稳步前进。若只满足于一技之长，满意于一篇作品的成就，“敝帚千金”这句老话便还是对我们的很恰当的讽刺！

多学就必须多所接触，多接触是最可宝贵的。我们去学舞台技术、说唱方法，必然而然地会多接触一些人与事，丰富自己对人与事的认识与了解。这难道不是可贵的么？作个

作家最怕关起门来，六亲不认！古代文人往往以“孤高自赏”表示处世的态度。在他们的时代，他们或者不得不那么作。可是，在社会主义社会里应当没有避世绝俗的隐士。今天的作家应该向大家学习，好去写出内容丰富的作品交给大家，丰富大家的文化生活。

纯粹由技术观点来理解文艺是不对的。可是，技巧还是必需的。一位还不会设色的人而能画出彩色鲜丽的图画来，一位不懂怎么去安排矛盾与冲突的人而能写出结构精密的剧本来，都是不可想象的。我们不该轻视技巧。

专靠技巧去进行创作当然是不行的，那么，就让我们换个题目来谈吧。

三　深入生活，了解全面

作家必须深入生活是无须多加解释的。

在青年作家中，许多是在业余时间从事创作的。这似乎就 有了问题。他们是不是应该及速转业，去专心进行写作呢？这个要求首先是由于在工作岗位上所见不多，所闻不广，不易丰富生活经验。我以为不该这样理解问题。事实证明：参加这次大会的代表们大多数是有工作岗位的业余作家。他们的作品内容多数是在他们的工作岗位上接触到的，吸收来的。他们一方面是各种工作岗位上很好的工作者，另一方面又在业余时间写出来作品。这说明：在工作岗位上的确能够深入那一单位的生活。而且这样的生活是比偶尔下乡三月或入厂半年更扎实可靠的。一位小学教师写儿童文学总比只到小学

参观几次的作家写得好的可能更大些。他和儿童们生活在一起，去参观的作家只是走马观花。况且，我们今天是在建设社会主义,我们的工作岗位必然是社会主义建设的工作岗位。我们热情地工作，就必须遇到随时出现的矛盾与困难，随时参加斗争。这就是写作的好材料。

我们的一位店员所知道的关于工商业社会主义改造的政策或者和一位作家所知道的一边多，但是他比一位作家更熟悉店员们的生活。假若这位店员能够执笔，他会比作家写得更亲切生动。我们的文艺高潮的到来不能专靠着现有的作家们去到各处生活，写出几部作品来，而是靠着所有的工作岗位上的青年业余作家们各尽其才，各就所知，大量地写出多种多样的作品来。我们不可能把所有的青年业余作家们都集中到一处，深造三年五载。即使可能，那也不见得一定妥当。我们的社会就是个大学校，在各个工作岗位上的青年都在尽力于社会主义建设，参加革命斗争。有了相当的文艺修养之后，他们是会以各种文艺形式，写出社会主义建设的生活课本来的。我们的各守岗位，深入生活，在业余时间进行创作，正是极其艰苦的锻炼——革命的锻炼,写作革命文学的锻炼。

反之，我们若在发表了一两篇作品之后，即离弃工作岗位，去作职业作家，就不一定能够成功。离开工作岗位即是离开深入生活的据点。这已经是个损失。同时，我们去到生疏的地方，从新生活，困难既多，也旷费时日。假若我们东走走西看看，而无所得，便始而丧气，终于一事无成。这样，我们就既耽误了文艺创作，又半途而废地抛弃了社会主义建设的光荣任务，真是一举两失。作个写不出作品的有名无实

的作家，是最痛苦的事！以我自己来说，我承认自己的劳动纪律相当强。可是，我写出什么好作品没有呢？没有！这时时使我心痛。一个职业作家是不容易作的！

那么，是不是我们终身都作业余作家，永无专业的希望呢？我们的希望很大，因为我们的社会制度是不埋没任何人才的，是重视文艺工作的。事实证明，今天出席的代表们便是经过党、团，或文艺团体，或刊物编辑部，或组织上的鼓励与培养，才有今天的成就的。在旧社会里，我们这种大会是无从开起的。今后，培养文艺新军的社会力量必然日益加强，图书的获得日益方便，文艺创作的空气日益浓厚，发表作品的机会日益加多，这都给我们创造下更好的条件，只要我们肯努力钻研与实践，我们的成就必会无可限量。我相信，在座的青年，在十年八年后，会有不少成为有名的作家的。我预祝你们的成功！

深入生活好比挖井，虽然直径不大，可是能够穿透许多层土壤。在一个工作岗位上坚持工作的好处就是在一个地方钻探下去，正像打井，一直到发现了水源。这些源源而来的活水使我们终生享受不尽。在文学史上，许多有才能的作家总是写他亲手掘成的那口“井”，并不好高骛远地去写他们没见过的海与大洋。同时，我们在一个岗位上越久，我们接触到的这一部门的人物与 事情也越多。假若我们能够全面地了解一个银行，或一个农业合作社，我们所接触到的该有多少人，多少事啊！因此，我们在一个固定的岗位上坚持下去，我们就会全面地去了解这一个单位的一切，就有用不完的写作资料。请细细考虑一下吧，是这么深入了解一个单位的全面

生活好呢，还是今天到这里，明天到那里，浮光掠影地去体验生活好呢？

这并不是说，我们应该永远死守据点，不离家门一步。绝对不是！我们需要看看祖国的高山大川，祖国百废俱兴的建设，领导祖国建设的伟大人物，使我们更认识祖国，更热爱祖国，以期把我们所写的一个地方的事物和祖国建设的整体联系起来，从一个地方的一个人物或一件事情看出社会主义建设的幸福远景。深入一种生活并非与世离绝，孤立起来，像鲁宾逊那样。事实上，鲁宾逊的孤立不倚，克服困难，正是那一时期的侵略征服、称王称霸的那种野心的正确反映。参观、游览等等，在我们的社会里是没有多大困难的。我们的日益增多的出版物，随时布置的政治、学术和时事的报告等等，也都给我们许多吸收知识的方便与机会。我们应当尽量利用这些方便与机会。我们一方面要固守据点，深入生活；另一方面也要博闻广见，知道世界大势，了解时代精神。我们所写的一段小故事，不但足以教育中国人民，而且也能启发世界人民，教他们看出我们的生活改变是符合真理与人民利益的。

政治热情是文艺创作的最大的鼓舞力量。我们必须时刻关心国事，用我们的笔配合祖国建设日新月异的进步与发展。在我们的社会里，不关心政治的人必然会落后。进步的应当表扬，落后的应当批判。假若我们自己不关心政治，不参加革命斗争，我们就无从歌颂，也无从批判，我们的作品便可有可无。我们不 需要可有可无的作品。政治与艺术的结合，只有在我们的社会里才极其密切。这是我们的社会主义现实主

义文艺的一个特征。这种密切结合很难从古典主义作品里找到最好的范本。这须由我们去创造。这是我们的光荣！在今天还主张为艺术而艺术的人是没有创造勇气、设法逃避现实的懦夫。

不是为艺术而艺术，而是热爱生活，才能使我们的笔端迸出生命的火花，燃起革命的火焰。生活是五光十色，万紫千红的。设若我们只了解某一方面的生活，而不把它与时代潮流结合起来，我们的作品就必然不会光芒四射。不热爱生活，生活便受了局限，作品内容也便受了局限。就是专从文学技巧上说，也只有热爱生活，我们才能够使语言不至于干巴巴的，令人难过。语言的丰富源于生活的丰富。尽管我们要写一个很简单的故事，我们也需要多少多少生活知识；这才能够作到：虽然花样不多，而朵朵都是玫瑰！在适当的地方，我们的文字中需要精辟的比喻，不能长篇大套都是干巴巴的叙述。比喻是生活知识的精巧的联想。在生活中没有仔细的观察，广泛的注意，这种联想便无从得来。“云想衣裳花想容”和“露似珍珠月似弓”等等比喻，虽然已不新颖，可是至今还留在我们的口中，这便证明我们喜爱这种联想。它证实了作家有很高的观察力与想象力，它使我们看见了永难忘记的形象。因此，一个作家而对美术、音乐、舞蹈、足球和“草木之名”等等发生兴趣，绝不是多此一举。我们应当生龙活虎地活着，不该呆如木鸡。热爱生活，多才多艺，我们才能有丰富的生活知识，使我们的作品内容，以及文字，都充实生动，不至于显出声嘶力竭的窘态来。

四 提高思想，注意理论

在我们的社会里，人人需要学习马克思列宁主义的理论，和马克思列宁主义的理论与中国革命实践相结合的思想，毛泽东同志的著作。

作家们需要比别人学习的更多，因为一来是：假若我们没有这个思想基础，我们就不会科学地去分析眼前的错综复杂的现象，找不到真理；二来是假若我们找不到真理，我们便没法通过具体的形象和生动的故事，传播真理。追求真理与传播真理是作家责无旁贷的任务。宣传马克思列宁主义思想是我们的光荣！

假若我们放弃追求真理、传播真理的责任，而只以技巧支持着文艺，尽管呕尽心血，我们也不过只能写出有技巧的八股而已——读起来很好听，里边却没有任何思想内容。技巧与思想相得益彰，而不是对立的。

思想不是我们自己生活上的点缀，也不是我们作品中的点缀。学习一点就差不多了的想法是自欺欺人的。过去编写民间戏曲的有个“窍门”：“戏不够，神仙凑。”公子落难实在无法救出来，便忽然来一阵仙风，把他救走。我们今天难道也还那么偷懒取巧么？即使我们利用的不是神仙，而是掌握原则的老干部也不行啊！可是，这个现象的确存在。看吧，颇有一些话剧，到正面人物一出来，观众们便戴上帽子了。观众们知道，老干部一出来，说几句有原则的话语，一切问题便都解决了。这样的点缀点缀一定算不了有思想性！马克思

列宁主义思想是坚定我们自己，与敌人作斗争的武器！

上述的例子还可以说明：言行必须一致。我们应当怎么认识，怎么行动。革命思想的实践成为革命行动。没有这种实践，思想便只是点缀，而“戏不够”就须“干部凑”了。我们学习到的思想若是无补于我们的行动，那些思想便不能化为血液，贯串全身，使崇高的思想变为崇高的品质。这样，我们学习到的思想便永远是点缀，无益于我们自己，也无益于我们的作品。反之，思想由实践而表现到行动上去，我们才能有高度的政治热情，的确以追求真理，传播真理为己任，才能创造出具有高度思想性的作品。我们应该是拥护真理，从斗争中寻求真理的百折不挠的战士，以文艺作品鼓动人民的革命斗争热情，而不是为个人的名利，仗着一些技巧，写些可有可无的东西。我们在日常行动上若是敌我分清，有憎有爱，我们才能写出划清敌我界限，明辨是非的作品。

谈到文艺理论，它也不是和创作对立的。理论指导创作，使我们提高。在我年轻的时候，我看不起文艺理论。我以为只要写出作品，便尽到作家的责任，理论与我有什么相干呢？结果，我写了不少，可是都立不住脚，都相差无几，没有显然的进步。我盲目生产！创作应该是最清醒的，闭着眼乱写怎能成功呢？

我既不注意理论，也就不大知道时代的文艺趋向。随便拿到一本古典作品便视如珍宝，也想照样写那么一本。我心里说，只要我写出可以媲美古人的东西，就可以传之不朽。这样心理便使我盲目崇拜古人，而忘了我是生在今天，我的作品应当为今天服务。我落在了现实的后边。时代是前进的，而

我的作品，因为忽略了当前的文艺方向，却往往扯住时代的腿。在思想上，作家应当是先知先觉，我却有些不知不觉，麻木不仁了。

因为对文艺理论不感兴趣，我也不大接受批评。我的最厉害的法宝是："我写的不好啊？你来写！"事实上呢，批评者并没因此而败下阵去，吃亏的反倒是我自己。一个严肃的，以传达真理为己任的作家，一定乐于接受批评，鞭策自己不断进步。

今天，社会主义现实主义的文艺理论，给一切进步作家指出明确的方向与创作方法。在这理论的指导与鼓舞下，全世界爱好和平的人民看到了一种新兴文艺，使他们看到社会主义建设的新英雄人物，与倡导保卫世界和平、争取人类平等自由的诗歌与其他作品。这些作品给全世界爱好和平的人民指出并证实：社会主义的确是人类的良心。在这种理论指导下，连文艺体裁也须焕然一新。我们今天的抒情诗、讽刺剧与传记等体裁，都须有别于古典的写法。这使我们多么兴奋啊！我们须创造新的形式与新的技巧，前无古人。我们向古典文艺学习的是如何深入生活，洞察世态，是热爱人民，热爱祖国，大胆地揭发丑恶，热情地歌颂光明。至于形式，因为我们有了社会主义的内容就不便机械地因循摹仿。我们继承民族传统，不是因袭，而是使它发展。

我们不但连文艺形式都须有所创造，我们还该大胆地树立自己的风格手法，自成流派！社会主义现实主义的文艺创作在内容上，在形式与风格上，都是要丰富多采的。

同志们，能在这里作这个报告，使我感到骄傲！在我面

前的是几百位文艺青年生力军，这证明作家队伍的壮大已是事实。继续努力吧，同志们，让我们在中国共产党的领导下，都以最多的劳动，最艰苦的学习，最谦诚的态度，去创作社会主义现实主义的优秀作品，丰富建设社会主义的六亿人民的文化生活吧！让我们的老作家与青年作家亲密地携手前进，互相学习，互相帮助，互相批评，使我们的文艺战线日益坚强，一齐创作出无愧于毛泽东时代的作品来！

谈相声的改造

在民间的杂耍里，相声是最难创作与改编的。在抗战中，有几位北京艺人逃到重庆，凑成一个杂耍班子。为宣传持久抗战，他们需要新词，我曾替他们编制了好几段歌曲，都被采用。我也试写相声。可是，费了不少的力气，我只写成了一段，而且是很坏的一段。以后，我就知难而退了。

就我所理解得到的，编与改编相声的困难是：

㈠资料：在现有的那些相声段子里，不管形式与寓意如何，它们的资料总是很丰富的，艺人或民间文人创制一段相声，必是费了许多工夫，去搜集在一个题材下所需要的材料。他们接近民众或生活在民众里，所以观察与调查都很方便，从而得到一应俱全的参考。他们开一张菜单子，便把一个地方所有的菜名，上自山珍海味，下至咸菜佐料，都毫无遗漏的调查了来。同样的，他们对于五行八作，三教九流，也都细心的观察，所以写木匠就有木匠的一切工具、行话、姿态、行规；写医生，道士……亦然。因此，相声中的事实与人物多半是精确生动，说出来使人爱听，而且相信。

一段相声编好之后，便慢慢的成为艺人们公有的，于是今天由一位艺人充实一下，明天又由另一位充实一下，一来二去便变成极结实的一段活儿。

这样，我们若要创造一篇相声，我们就必须到活图书馆——民间——去观察，去搜集资料。否则一定碰壁。我们若能幸运的写成一段，必须交给艺人们去试演，演一回修改一回；艺人和听众都是我们的最好的批评者。这工作是忙不得的。

若是改造旧相声呢，我们必须珍惜那些老材料，不可大刀阔斧的乱删。要知道，旧相声段子缺欠的不是资料，而是思想的方向。只要我们能给一段活找出个路子，使那些老材料得到新的气脉，它就会有了新的生命。

（二）逗哏：相声以逗哏招笑为主。它是曲艺中的丑角。这可也就是它的致命伤，因为：讽刺是招笑的，而相声中也的确毫不客气的讽刺过各种人物与各种世态；可是，慢慢的，艺人们只图招笑，而忘了讽刺；或是讽刺的对象不是贪官恶霸，而是贫苦的民众；这可就麻烦了。忘了讽刺，相声便失去了威严，而一味贫嘴恶舌。搞错讽刺的对象，便黑白不分，很难成为宣传的工具。

要改编相声，我们必须替那些老段子恢复了讽刺，同时要把讽刺的对象弄清楚，好教相声也担起点宣传的，教育的责任。

相声是要招笑的。因为要招笑，所以应用了重复，对比，矛盾，等笑的原理中的定律。在这些定律中，被运用最多的是矛盾律。这个定律是说着说着正面，冷不防来个反面，非常好笑。可是，这就使相声很难尽由正面宣传的责任，也就是相声极难改编的主因。去了哏吧，不成其为相声；保留着吧，又只是泄气。在抗日战争中，某君写了一段投笔从戎的

相声，其目的在宣传青年从军。可是，因为它要招笑，结果是未尽到宣传之责，反而泄了从军人的气。我记得，其中的一节是这样：

甲：你真有爱国心！

乙：当然！喝，我就穿上军衣，戴上钢盔，防毒面具，拿起手提机关枪，大枪，戴上盒子炮，刺刀，拉着过山炮。

甲：你干吗哪？

乙：我给军队搬家哪！（包袱一）

甲：你就上了阵？

乙：没有。

甲：怎么？

乙：我吓得忘了穿裤子！（包袱二）

这么几句话里倒有两个包袱（使听众发笑），按着老规矩说，这的确是段好玩艺儿。可是，从它所要尽的责任上说，它不单没有使听众感动，想去从军，而且把大家的气都泄净，而把从军大事一笑置之了。这样的例子还很多，几乎在每一段老相声里都可遇到。

那么，在我们改编相声的时候，应当怎办呢？牺牲了宣传？不对！不要逗笑？也不对！据我看，假若我们能调动，把反动派，贪官污吏，土豪劣绅等拉来作挖苦的对象，则包袱仍可保留，也还能有宣传的效果。还以前面引用的一段为例，假若我们把"乙"口中的"我"，变为陈诚或白崇禧，岂不大快人心么？反之，假若我们不能这么调动一下，那就只好牺牲了逗笑；我们不能为了逗笑，而作反宣传。

老相声中还有个中国人特有的笑料，即从父子的辈数与

关系上开玩笑。这可以删去。

（三）言语：旧相声中有两种言语，文话和俗话。大概的说，用文言有两个目的：第一个是引用四书句儿，古文句儿，或一首诗，一节韵文，以表示艺人的有学问，使听众佩服。说评书的艺人也常用此法。偶尔也有艺人自己编一段通体文言的玩艺（即使不是纯粹文言，也排列成四六句儿，怪好听），去唬高人雅士。第二个目的是利用之乎者也逗笑，暗含看不起读书人的意思。逗哏的每一用，比如说："真乃酒囊饭袋也。"或"不亦乐乎？"必把"也"与"乎"重读，拉出长声。捧哏的也必报以"别转文啦，又酸又臭！"

相声的言语既有可利用文言的传统，我们现在改编相声就可以放胆放入新名词去代替文言。我们也可以利用相声输灌新知识新道理，但是我们得把语言排列得很好，使听众感到语言之美。我们也可以讲演，但须讲得有腔有调，俏皮好听。让我们随便编几句作个例子吧：

"人是铁，饭是钢。大人没饭活不了，小孩没奶活不长。吃不必山珍海味，喝不必玉液琼浆，海参鱼翅，论起营养，还不如菠菜豆腐汤。"这几句人人能懂，而且因为排列的相当齐整，听众们便不会感到我们是在讲演营养常识。

相声中的白话部分，用的是纯粹的地方话，并随时加以歇后语，俏皮话，最为生动好听。在改编相声时，我们须学习怎么运用这种活生生的语言。

旧相声中也有村野淫秽的词句，应删除或改换，以期幽默而不骂街。

根据上面的资料，逗哏，与言语三者的分析，我想出个

改编相声的具体办法。

首先，我把自己所听过的相声段子分为四类：

贯活类，即一口气说完的长段，如《逛隆福寺》，《菜单子》，《戏迷》等。

口技类，即表现艺人的口技的段子，像《绕口令》，《大上寿》（通体是歌唱各种民间小调）等。

书史类，即利用书史的段子，如批讲《三字经》、《百家姓》、《三国志》等。

逗笑类，即纯粹逗笑的段子，听起来很可笑，可是内容很空虚，如《羊上树》，《干枝儿》等。

这四类包括不了一切旧有的相声，不过是姑且这样分划一下，好说明如何改造而已。这是个建议，而不是精密的计划书。若能经我这么一提醒，由别人制出包罗一切的计划，便真是抛砖引玉了。

这四类里，据我看，以贯活类为最易仿作及改编。这里的活儿都是由一人一口气说下去，不需要处处逗哏，所以仿制及改编都比较的容易。《逛隆福寺》一段是以指错了路逗哏，而顺手儿介绍北京的，京外的，及世界的许多地名儿。最后一大节是一口气说出世界上多少地名，因为洋地名不好念，不易记，所以听众必报以彩声。我即参照原本，把世界分为两大阵营（新民主主义的与英美帝国主义的），然后把各国地名按这两系统介绍出来。这么一来，这一段活便有了新的主题，而且给听众们一点点地理知识。

《菜单子》也是贯活，一口气讲出几百种菜名。我想，还保留一部分原文，而加入营养常识，如菠菜有什么维他命，豆

腐有什么维他命，仍是一口气说出，可是添了新东西—— 替豆腐菠菜吐气，打倒山珍海味，既可提倡节约，又能介绍正当营养。

《戏迷》和与它类似的段子，都是一口气讲出多少戏名，只讲趣味，别无意义。这类老套子不易改编，可不难模仿。举例说：《戏迷》一开篇便是：

“庄叫太平庄，护庄四道河：秦淮河，渡银河，阴阳河，孟津河，通着芦花荡，落马湖，有金雁桥，洛阳桥，当阳桥，庄南有武家坡，白马坡，十字坡。”这很不易改，因为一改便失去它原有的趣味。可是照猫画虎，我们满可以利用这形式，有趣味的介绍新书 新剧和新事物，比如说，为介绍新文艺作品吧，我们就颇可以这么办：

“李有才在英雄的十月，遇见了白毛女，刘胡兰，王秀鸾，去三打祝家庄……。”

这么写，意义固然没有多少，可是材料的新颖，编串的巧妙，也不无可取。要知道，我们是搞相声，不是写毕业论文。

口技类的段子也不难改。绕口令加上些新的绕口令，给《大上寿》添上一些新歌，即能改头换面，气象一新。

书史类的不好改，因为三本小书，四书五经等已不是大家的必读书。听众们不知道人之初与人之伦是什么，那么说到人之初与人之伦是老哥儿俩也就不会招笑。因此，这个形式只好作为创制相声的一种参考罢了。假若我们能找到今天大家所熟习的书籍，我们就可以加以批讲，介绍某种知识或道理，或给史事以新的解释。

逗笑类的既是专为逗笑，没有什么内容，即可暂且搁在一边，不必费力不讨好。

有了这抛砖引玉的拟议，我希望能引起大家的注意，编的编，改的改，给相声一些新内容，使它成为既轻松可喜，又能担起点宣传责任的东西。

载一九五〇年二月二十六日《新建设》第二卷第一期

习作新曲艺的一些小经验

根据我自己习作通俗曲艺的经验，提出下列应该注意的几点，供大家参考：

㈠ 把握形式：在民间进行的曲艺里，不要说是唱的，就是说的也有一定的技巧与形式。我们的新诗须改成鼓词或小曲才能唱，我们的新小说须改成评书才能说。这就是说，我们必须利用民间曲艺的技巧与形式，才能把我们的作品说给或唱给人民听。所以，要为人民制作曲艺，我们就必须先把握住曲艺的形式。

当然，我们可以创造新形式。但这问题不是我在这里所要说的。

最妥当的办法是要写鼓词，就要去和艺人学一两段鼓词；要写金钱板就先学会一两段金钱板。我们自己，即使是粗枝大叶的，若能说或唱一两段老玩艺儿，赶到写制这路东西的时候，就方便的多了。

在抗日战争中，我认识了唱京音大鼓的富少舫先生和唱犁铧大鼓的董莲枝女士。他们请求我给写新词，我要求他们先教我唱一两段。他们真的教给了我两段最长最难学的鼓书。这点工夫没白费。等到我提笔试写的时节，我心中对故事的

起落结构及腔调音节的运用已大致的都有个谱儿，写起来较比顺利。写完，经艺人们再增添或改动几句或几个字便可以安腔入弦了。这 是个很不错的办法。我希望曲艺研究机关能立个讲习班，请几位艺人教给我们说说唱唱，而使我们再写说说唱唱的作品。

(二) 句子要切得开，学习了之后，我们很容易的理会到：故事怎样布局，腔调如何运用。最难的恐怕是造句了，我们在这一点上要下很大很大的工夫才能弄得差不离。“说”的比较容易，不在话下，“唱”的可有点麻烦。我们首先要知道：唱的须是韵文，不是随便信口开河，说家常话儿，因此：

“小狗子和他的哥哥小牛儿，
在院子里的雪地上正扭秧歌。”

这么一句，虽然分开写出，可并不是韵文，不能够唱—— 除非找音乐家另作新谱，那可就出了咱们现在正谈的范围。

让咱们把前边的两句改造一下吧。看：

“牛儿狗子小哥俩，
院中雪地扭秧歌。”

这么一来，可就能唱了—— 尽管不是很好的句子。原来，民间曲艺的词句虽然是用土语白话造成的，可是它却受了旧诗—— 不是新诗—— 的影响。在一句的平仄排列上，它不像旧诗那样的严格，可是为了能唱，它的每一句都象旧诗似的那么出声儿。切得开就会出声。看：

“牛儿　狗子　小哥俩
院中　雪地　扭秧歌。”

每句都能切成三段，这就有了音节，说也好听，唱也好唱。

把三段切法扩大，可以有：

“大牛儿　二狗儿　兄弟俩个
院子里　雪地上　去扭秧歌。”

或：

“笨大牛儿　傻二狗儿　小哥俩
院子里头　雪地上面　扭秧歌。”

或……

总而言之，切得开即有办法唱，切不开没办法——像：“蒋介石呀跑到台湾就能保住脑袋吗！”

前面说过，一句中的平仄排列不必像旧诗那么严格，可是若能顾到这一点就更好。看：

“鸡鸭鱼肉摆满案，
山珍海味样样全。”

唱是一样能唱，可就不如：

“鸡鸭鱼肉桩桩有，
海味山珍样样全。”

虽然“山珍海味”在口语中比“海味山珍”更现成一点。自然，有人一定非用“山珍海味”不可，也没有多大关系。

（三）拼命押韵：押韵（辙）是最使人头疼的事。它往往教我们因顾得合辙押韵，不能不牺牲了很好的白字眼和意思。可是，辙若用得俏皮，它的效果就远非散文所能及。况且，大鼓，快书，单弦，以及数唱，根本非有辙不可，我们也就只

好照办，责无旁贷了。

消极的，我们应当避免那些并不活在口语中，而只寄生在民间文艺的词汇，像“娘”，“马能行”，“马走战”，“快些云”等。

消极的，我们不该用半个词，像“歼灭”，而只用“歼”；“棺材”，而只用“棺”。“歼灭战”是个新名词，可是用此全词，民众能够接受——民众学习能力并不很小。反之，若单用一个“歼”字押韵，像“大军南下把敌歼”便嫌太文，而且没有力量。要知道，我们选择韵脚越响亮明显越好。字音字义稍一晦涩，唱的人便感到困难，听的人便不易理会。在我的《过新年》太平歌词里，我原有这么一句：“活埋省下一口棺。”“棺材”是通用的一词，我却只用了它的一半。韵有了，而是个瘸子。于是，我就改上：“不是活埋，就是铡成两半边。”

消极的，不是民众所熟悉的词汇，不能因押韵的困难而勉强去用。举例说：我轻易不用“然”字。必不得已，我只拣大戏与曲子里惯用的“枉然”，“不然”，和“惨然”，而不是“凄然”，“悠然”，和“徒然”。在《过新年》中，我这么写：

“大年初一头一天，
家家户户过新年。
古往今来多少不平的事，
一到新年更显然。”

头两句是许多鼓词中惯用的两句话，没有什么可挑剔。为转

入正文，我必须用两句话垫上，以便承上启下。可是，第四句越看越别扭，越看越不对劲。“显然”生硬，不很通俗。我改了再改，而始终换不掉它。于是，另生一计，把全句改成“越过新年越显然。”一句有两个“越”字，近于口语，足以减轻“显然”的罪过。可是，到今天我还对它不满。

韵脚也怕硬凑。韵押得好，是水到渠成；押得不好，是鸭子上树。初学者往往重复句子的末一字，使之成韵，不管通不通。像：王二上了山巅巅，李四摸着须尖尖……。这不好。遇到这 种句子，顶好是从新写过，不可偷懒。这种用字法，即使用得不错；也难得叫好：因为两个同音字相连，不易立得牢稳。韵脚既是脚，就必须立得住，不东摇西摆。看：

“电车铃儿响噹噹，”好？

还是“电车铃儿响叮噹，”好？

赶到唱起来的时候，“叮噹”就取得绝对的优势。

以上是消极的指出我们应避免什么；现在，我们说些积极的应作些什么。

是的，我们应当拼命去押韵，因为韵脚是韵文中画龙点睛的地方。韵押得漂亮，现成，则全句的精神为之一振。韵押得不响亮，不现成，则唱无技可施，听者感到闷气。对押韵，我们不该取照例公式，随便敷衍的态度，而是要煞费苦心，出奇致胜。记得在重庆的时候，我给富少舫先生写过一段《新拴娃娃》。每逢他使这段活的时候，第一个摔板必得满堂彩，第二个摔板永远若无其事。第一个摔板是：

“二姐另有一宗病，

见了情人先说头疼，

又恰好忘带了阿司匹灵。”

阿司匹灵，在近二十年来，差不多已代替了万应锭。可是，它还没入过鼓词。经过这么一用，它就即新颖，又现成，唱者脱口而出，毫无勉强，听者不由得叫出“好”来。

第二个摔板是刘二姐去参观图画展览会，假充行家，发表了意见：

“哎呀你们来看哪，

这一枝梅花画得多么红！”

我原来是要俏皮刘二姐的浅薄无知——梅花的好坏，不在乎画得红不红。而且“红”在中东辙里又是个有分量的字。我想，这一句一唱出来，必能得到喝彩。可是，台下没有一个叫好的。这个“红”字没能负起它应尽的责任，因为它不像阿司匹灵的“灵”那么现成，听者得想半天才能悟出道理来。这一想呀，可就耽误了喝彩哟！

十三套辙里有宽有窄，为保险一点，我们应先挑选宽的用，如中东，人辰，汪洋，言前等辙。不过，即使用了宽辙，我们若不努力去找字，不努力去调换句子，还是（以用中东辙说吧）三句一个“在其中”，两句一个“美英雄”，翻来覆去，老是那么几个字。假若我们肯下心去搜寻民间的俏皮话，歇后语，成语，我们（还以中东辙来说）就会连“宠”，“坑”，等不易用的字也搬运出来，像：

“照旧（舅）穷来照旧苦，

真是外甥打灯笼。”和

“一个萝卜一个坑。”

韵押不好，往往是因为要一气写成，不肯细心推敲。推敲的办法最好不要只在一个字上着想，而须改动句子。是“香”好呢，还是“芳”好呢，只是一个字的问题。若是句子根本不行，把“芳”换成“香”仍然没用，虽然大致的说，“香”比“芳”更现成，更响亮一些。比如说，我们写到：

“二嫂正作炒豆腐，
厨房里面喷喷香。”

我们就立刻发现“喷喷香”不现成，因为我们平常总说“香喷喷的”而不大说“喷喷香”。假若我们就盯住香字打主意，我们就毫无办法；把“香”换成了“芳”就更糟。假若我们调动调动句子 呢，我们就可以得到：

“香喷喷的豆腐锅里炒，
笑咪咪的二嫂在厨房。”

照这样，我们还可以得到好几样不同的句子，任我们选择。改了再改，四面八方的调动，我们才能把鼓词和一切上韵的东西写成为通俗的“诗”。我们必须自居为民间诗人，而不要以为七八个字一句，分开行写，就诸事大吉了。

一般的鼓词（单弦等不都这样）都是上下句儿，上句末一字用仄声的字，下句的平声。有的人很能写，但不辨平仄，于是写出来不能唱，慢工出巧匠，多翻翻国语字典（假若用京语写作）就行了，别怕麻烦，写成而不能唱就更麻烦。

（四）要努力描写：鼓书单弦等是一个人的戏剧。唱者一个人要把人，事，景，情，都唱出来，忽而战鼓咚咚，忽而虫声唧唧，忽而高，忽而低，忽而英雄气短，忽而儿女情长。

可是，他必须有好本子，然后才能这样作。写好本子是我们的责任。我们必须把人物，情景，描写得好，艺人才能施展本事，独自有声有色的唱一出戏。没有描写，即无形象，也就空洞无物。

描写要消极的不落俗套。民间文艺之所以有时显出庸凡，就因为自周朝到现在的小姐们都是柳叶眉，杏核眼；大将都是虎背熊腰；在服装上，赵云代表银袍勇将，张飞代表黑脸将军，于是多少多少勇将都和赵云、张飞是一个模子磕出来的。我们今天的小姐即不以柳叶眉杏眼为美，我们的大将也不穿戴金甲金盔；我们得用自己的笔描画新的人物。同样的，我们今天的人既不身高丈二，也不能力举千斤。我们不妨科学一点，勿过于夸大。

夸大，可是，不是完全要不得的。为使人物突出，我们不妨 夸大一点，可就是别太过火了。

描写人物风景要简单而能生动，这是很不容易作到的。在下笔之前，我们要有充分的准备，把人物依着观察的结果在心中通过多少多少遍；写完，要改了再改。写景最好配备着故事，《草船借箭》的雾，《御碑亭》的雨是非写不可的。泛泛的写景，如青山绿水，柳暗花明，大可不必。描写是为了引人入胜，如见其人，如临其境，而不是为显露文才，搬来一大堆修词的东西。

没有故事的鼓词等最难写，而不是绝对不能写。只要语言真能通俗，真能深入浅出，真能自然现成，就是说教讲理还能成功。

以上所述，都是关于技巧的；至于思想如何正确，应当

宣传什么，是另一问题，恕不多赘。

载一九五〇年三月七日《人民日报》

大众文艺怎样写

今天我要讲的不是为什么要写大众文艺，和什么是大众文艺的问题；而是怎样写大众文艺的问题[①]。

首先我愿就写大众文艺应取什么态度，来谈一谈。至至诚诚的去写，与吊儿啷噹的去写，分明是两个不同的态度，也就必得到不同的结果。以我自己来说吧，在我回到北京来的将近三个月的工夫，我写了四篇鼓词，改编了三篇相声，还写了两篇关于鼓词与相声如何编制与改编的小文，一共是九篇。

有人可就说了："哈，看老舍这家伙，真写的快呀，想必是那些东西容易写，东一笤帚西一扫帚的就凑成一篇。"

我不能承认那个说法。在我的经验中，我写长篇小说是大约一天能写一千字到两千字。写鼓词呢，长的二百多句一篇，短的一百多句；就以长的来说，以七字一句去算，也不过一千五百字左右。可是，这一千多字须写六七天。你看，这是容易写呢？还是不容易写呢？

又有人说了："老舍这家伙，连外国都翻译他的作品，也

① 本文系作者在大众文艺创作研究会主办的讲演会上的讲演。

多少总算有点地位的人了，怎么回国之后，单单的去写鼓词和相声什么的呢？唉，可惜呀，可惜！”

对上边的那大材小用的惋惜，我并不感谢。我知道我干的是什么。我知道写一部小说与写一段鼓词是同样的不容易，我也知道在今天一段鼓词的功用也许比一部小说的功用还要大的多。一篇小说因版权的关系，篇幅的关系，不易转载，就流传不广。一段鼓词可以得到全国各地报纸刊物的转载，而后一个人念或唱，便可以教多少多少不识字的人也听到，而且听得懂。今天的文艺作品已不是文人与文人之间互相标榜与欣赏的东西，而是必须向人民大众服务的东西了。你若是不知道这一点哪，我也就回敬一个“可惜呀，可惜！”

我们若是以为大众文艺容易写，所以才去写它，就大错而特错。态度不真诚，干什么也不会干好。要去写它，就必须认清楚，它是人民大众的精神食粮，其重要或仅次于小米儿和高粱。也要认清楚，它不是文艺的垃圾，扫巴扫巴就是一大堆。知道了它的重要与难写，我们的态度就变成了严肃，真诚，真拿它当作一件事去作。只有这样，我们才能把它搞好，对得起自己，对得起大众。

让我们先看看，大众文艺怎么会难写吧。先提这一点，绝对不是为自高声价，自居为通俗文艺专家；我自己对于大众文艺的认识还小得可怜。我也绝对不是先吓唬你，教你知难而退，我好独霸一方。反之，我诚心的愿意把我知道的告诉你，也希望你也礼尚往来，把你所知道的告诉我。咱们若能照着“打虎亲兄弟，上阵父子兵”的那么在一块儿好好的干，咱们才能克服困难，教大众文艺打个大大的胜仗。

“大众”二字就很要命。不说别的，先说识字的程度吧，大众里面有的能认许多字，有的能认几个字，有的一字不识，而以一字不识的为最多。这一下可把咱们喝过墨水的人给撅了。咱们善于转文，也许还会转洋文，可是赶到面对大众，咱们就转不灵 了。咱们说，“把眼光向大众投了个弧线”，大众摇头不懂；咱们说，“那女人有克丽奥拍特拉一般的诱惑力”，大众却不晓得克丽奥拍特拉是什么妖精怪物。这语言问题就够咱们懊丧老大半天的。

语言而外，还有到底民众怎样用脑筋，动感情呢？大众是不是也有想像力呢？这些便比言语更进一步，深入了人民的心灵活动的问题，我们怎能知道呢？

因为人民不懂得谁是克丽奥拍特拉，我们可以拿“老百姓的文化低呀”来开脱自己。可是，假若我们不是装聋卖傻，我们一定会看到民间原来有自己的文艺，用民众自己的语言，自己的思想，自己的感情，自己的想像，和自己的形式，一年到头的说着唱着。这又是怎么一回事呢？我们说我们的文化高，学贯中西，出口成章，可是我们的作品若卖五千本，人家民间的小唱本却一销就是多少万本。我们说我们的剧本是与莎士比亚的差不多，在城里一演就是七八天，可是人家的《铡美案》已经演过几十年或一两个世纪，而且是自都市到乡村都晓得“左眉高，右眉低，必有前妻。”

这么一想啊，我们就别小看大众文艺了。我们得马上赶上前去，把我们的本领也向大众露一露，而且必须承认这是艰苦的工作，不是大笔一挥就会成功的。

一感觉到搞通俗文艺不是件容易事，我们立刻就要去学

习了；是学习，不是只傲慢的轻瞟一眼，便摇头而去。

应该学习的事很多，可是首先引起我们注意的恐怕是语言了。我们一旦和民众的语言接触，便立刻发现了原来“徘徊歧路”就是“打不定主意”，“心长力绌”就是“武大郎捉奸，有心无力”。这个发现使我们登时感到我们的真正有用的字汇与词典就 是人民的嘴。人民口中的语言是活的。因为它是活的，所以才有劲，才巧妙。除非我们能把握住这巧妙的，活生生的语言，我们就没法子使人民接受我们的作品。

在民间文艺里，无论是说，无论是唱，都有一个最值得我们注意的地方，就是语言之美。看吧，在北方的旧戏里，差不多谁中了进士都是第八名，其原因是八字念起来响亮悦耳，而且容易用手指比画。假若我们有工夫把各种不同的戏本比较一下，我们必能发现同一剧本，老一点的本子里的词句本来很通顺，而新一点的本子里反将词句改得不通了。赶到我们再细看一番，就能发现改过的地方虽然在意思上不通，可是念或唱起来比老词好听的多了。民间的艺人为获得言语之美，是肯牺牲了文法与字义的。我们不必去学此方法，但是要记得民间文艺是怎样注重言语之美。

在大众文艺里，其形式虽有多种，但总不外乎说书式的叙述。以各种鼓词来说吧，它们的文字虽是韵文，须有腔有调的唱出，可是主要的还是述说一个故事。有些故事本来平平无奇，可是一用合辙押韵的整齐的文字唱起来，故事便借着语言之美脱胎换骨，变成颇不错的一段东西了。因此，我们可以把这个叫作“唱着说”。

再看那说的呢，它虽不唱，可是每到适当的地方必加入

整齐的韵语，振起声势。即使不用韵语，也必将文字排成四六句儿，以期悦耳。说到这种地方，说书的人也必改换音调，用近似朗诵的调子叙述。不信，就去听听评书吧。每逢大将上阵，或英雄们来到一座高山，或遇到狂风暴雨，说书的都必有滋有味的用韵语或排列整齐的句子作介绍。有时候，这种句子并不很通俗，听众未必字字都懂，可是他们都留心的听着，因为那语言之美的本身 就有一种魔力。

不单在大场面如此，就是顺口说来的时候，说书的也永远不忘利用精简有力的话儿叙述，像：晓行夜宿，饥餐渴饮，不在话下。像：一刀紧似一刀，一刀快似一刀，刀刀不离后脑勺；只杀得敌人鼻洼鬓角，热汗直流，啪啪啪往后倒退！我们可以管这个叫作“说着唱”。

旧戏的形式比说书唱曲复杂多了，可是，要细一看哪，它也没完全能脱掉说书式的叙述。人物登场必先念引子，而后念定场诗，而后自道姓名。这不都和说书一样么？不过是将第三身的述说改教第一身去作罢了。因此，旧戏往往按照说书的方法往前发展，而缺乏戏剧性。可是，不管多么“温”的戏，其中总会利用言语的简劲与美好，硬教言语产生戏剧的效果。比如说：“这先下手的为强（锣鼓），后下手的（锣鼓）遭殃！”本没有任何出奇之处，可是因为它是人人知道的两句韵语，简练有力，再一加上锣鼓，就能教全场精神一振，好像怎么了不起似的。

按照上面所举的例子，倒好像我是说大众文艺完全仗着言语去支持着。请不要误会，我没有那个意思。我只是说，语言在通俗文艺中占有很重要的地位，不可不多多注意。这一

提醒，也正针对着两个事实：(一)自五四以来，新文艺作品的一个严重缺点就是没有把言语搞好，以至文艺与民众脱节，你说你的，我干我的。大家花费了那么多的时间、心血，去创作，而结果是大众并未得到多少好处，实在可惜。语言文字是文艺的工具，不将工具弄好，怎能写出家传户诵的作品呢？(二)近来文艺工作者感到了写作大众文艺的重要，可是又似乎觉得一段鼓词只是七八个字一句，分行写出的事儿，并没能去充分学习，充分利用，民间的活语言，和怎么把它放在人民所习惯的形式中成为大众"文 艺"。因此，我在这一点上多说几句，或者也是可原谅的。

连我自己也算在内，写家们往往以为民间的语言太简单，有的地方没有文法，所以写作的时候就造出生硬的，冗长的句子——虽然不干脆利嗖，可是能说出复杂的意思，也合乎文法。其实，这是个错误。大众的语言，在字汇词汇方面并不简单，而是很丰富。大众的口中有多少俏皮话，歇后语，成语呀，这都是宝贝。不信，让咱们和一位住在大杂院里的妇人拌一回嘴试试，咱们三个也说不过她一个，她能把咱们骂得眼冒金星，而无词以答；赶到咱们大败而归，她独自还在骂，又骂了三个钟头，越来花样越多。

那么，再加上五行八作的术语行话，大众的字汇词汇就丰富的了不得。我们应当搜集这些术语行话，去丰富自己的形容词名词动词等等。这活的词汇要比我们常用的辞源不知好上多少倍。

假若我们是说，大众语的句法太简单，那也是一偏之见。我们的古代的诗歌词曲的句法也都是那么简单，为什么到如

今我们还摇头晃脑的去读诵它们呢？假若杜甫能以五个字一句，作出意味深长的一首诗来，我们怎不该以简单的句子作出最精彩的东西来呢？能用我们自己的语言，作出最精美的东西，才算我们的本事呀。鼓词里的《草船借箭》，《乌龙院》，没有用一个“然而”，也没有拉不断扯不断的句子，这是相当好的作品呀。不下一番工夫，而死抱怨我们的言语太简单，就是拉不出屎怨茅房。

至于说俗话有的地方没有文法，更是瞎说。大家怎么说，就是文法。文法就是这么来的。以前，大家总以“斗争”当作名词用；现在，大家都说：“斗争他”；这就成了文法。明天，也许大家都说，“斗他一个争”，也就成为文法。大众创造文法，文法家不 过是记录者。

有了上面的理由，我们便应勇敢的，真诚的，去学习大众语言，然后运用它作为大众文艺的工具。可是，我们不能偷油儿，不能依然用我们的半文半白的，拖泥带水的句子，却隔不远加上个“他妈的”，或“哎哟”，便算了事。这个尾巴主义要不得。我们也不可把大众原有的文艺拿来，照猫画虎的去写，那是旧帽子刷新，而不是创造新帽子。我们的责任是以今天的大众语创造新的大众文艺，所以必须有辨别的眼力，看清旧的大众文艺中什么是该学的，什么是该去掉的。像那些“马能行”，“马走战”，“马走龙”等等的庸俗字样，是民间艺人偷懒，敷衍了事的结果，我们不能再偷懒，敷衍了事。像以前文人们偶尔高兴起来，所作的那些通俗韵文，我们也不要去学。他们把鼓词作成了文言诗，看起来颇整齐雅致，其实是庸俗不堪。要知道多用陈腐的文言即是投降给死

言语；能充分的利用白话，用白话写成生龙活虎般的东西才算真本事。我们更不可以把老套子里的色情的描写，拿来歪曲新的故事与人物；我们若用“二八的俏佳人呀，杨柳腰儿摆，脸蛋儿白又红……”去描写女孩子扭秧歌，便该罚扫街三天。

我们必须真诚，用最大的努力，去用新的活的大众语，创造出新的大众文艺。记住，这是件很艰难的工作，不全心全力去作，不会作得好。在今天，我们还没法不利用大众文艺的旧形式去写，以便容易普及。但是，我们的志愿可不能就是这一点点。说真的，假若我们今天能精巧的运用大众语，写成美好的话剧，能普遍的被大众接受，欣赏，它还不就变成了大众文艺么？大众文艺并不该是另一种文艺，而是所有的文艺都该是大众的。因此，在今天，为了急于普及新文化，我们没法不照着旧形式去写，可是我们万不可就心满意足，以为能写成一段鼓词便已经了不 起。事实上，我们今天在这里写鼓词，原为是明天还要写比鼓词更新鲜的东西；普及了，即当提高，不是很明显的么？

就是就事论事，以写鼓词什么的说吧：鼓词有辙，我们晓得吗？鼓词要上下句，分平仄，我们辨得清平仄吗？鼓词须能唱，我们晓得句子的音节吗？这些都是问题，都应当学习。对这些，我不预备多说什么，因为在本月七号的《人民日报》上有我的一篇小文可作参考。在这里，我的忠告是要学习，多学习，多多学习。你看，我们有那么多位文艺家，有谁创造过一篇相声？有谁写成了与《打渔杀家》一样好的一出京戏呢？这真难！我们不应知难而退，而须以热诚去冲破

困难。把握住语言，把握住形式，是咱们今天必不可少的功夫。

以下，我们要说点关于大众文艺的内容方面的问题了。为使这讲话前后一致，我们还是从技巧上谈，谈谈我们应如何处理内容，而不谈什么是大众文艺应有的内容。

我想，我们最好先去听听评书。听过了评书，我们就晓得了他们说的故事是多么充实，我们写的多么枯窘。说书的艺人们的文化水准并不高，认字也有限，可是他们能尽情尽理的说故事，教听众们舍不得走开；再看我们呢，我们的文化水准比他们高，也能读能写，可是连一小段鼓词都写得那么瘦小枯干，像一条晒干了的小鱼。这里的原因，一来是艺人们生长在民间，我们却离开了大众；二来是艺人们会以极细腻生动的叙事证明一点道理，我们却急于说出那点道理，只喊了口号，而忘了编制好故事。这样，我们就输给了说书的艺人。

大概的说，说评书的有两派。一派是“给书听”的，一派是旁征博引的。前者是长江大河的往前说书，不扯闲话，打了《连环套》，再打《凤凰山》，一节比一节热闹，一节比一节惊奇。后者是《挑帘杀嫂》可以说半个月，《武松打虎》可以说五六天。前者是真有故事可讲，后者是真有东西可说。虽然在评书界里以老实说书的为正宗，可是在我们听来却不能不钦佩那能把《武松打虎》说了五六天的。表面上，他是信口开河；事实上，他却水到渠成，把什么小事都描写得逼真，体贴入微。他说武松喝酒，便把怎么喝，怎么猜拳，怎么说醉话，怎么东摇西摆的走路，都说得淋漓尽致。他要说武松

怎么拿虱子，你便立刻觉得脊背上发痒。山东的二狗熊就更厉害了，他能专说武松，一说一两个月。他的方法是把他自己所想起来的事都教武松去作，编出多少多少小段子去唱。他唱武松走路，武松打狗，武松住店，武松看见的一切。他专凭想像去编歌唱，而他所想像到的正也是大众所要想像出来的。所以，他每到一处，学校即贴出布告，禁止学生出去，因为他的玩艺中有些不干净的地方。可是，布告虽然贴出，到晚间连校长带先生也出去听他了。真正好的大众文艺，在知识分子中也一样的吃得开。

这告诉了我们大众文艺必须有充实的内容，也教我们知道，民间的艺人是从大众中的生活中搜集材料，所以尽管说着武松而忽然岔到磅地上去，大家也还爱听，因为那说得有根有据，有滋有味。再看我们呢，我们往往是由朋友的口中，或新闻纸上的记载，得到一个小故事，便根据这故事去写一段短的小说，或鼓儿词。结果是，为了几十句便再也没的可说，只好多喊几句口号，充充数儿了。我们在这里犯了两个错误：第一，我们并没从大众的生活里去找资料，而偏要替大众写东西；第二，我们以为从友人口中或报纸上得到的资料虽然很短，却正好去写一段鼓词，因为鼓词有一百句左右便可成章啊。殊不知，在文艺创作里，为写一件事须知道十件事，为写一个人须认识许多人，才能 左右逢源，笔下生花。若只见过一个茶盘，而想去写茶盘问题，便永远写不出。从多少多少经验中，用心的去组织，把它们炼成一小段文字，才能见出精彩。不错，鼓词可以写得很短，但句句言之有物，入情入理，就不是一点点资料所能支持住的了。我们为写一百

行鼓词，须预备下写一万行的材料才好。文艺写作是由一大堆资料中取精去粕的事，不是好歹一齐收，熬一锅稀粥的事。你若以为大众只配吃稀粥，便是污辱了大众，而且你自己也不会有出息。

在旧有的民间文艺里，说的唱的是老年间的故事，而寓意多半是提倡忠孝节义等等的老道德，替封建势力作宣传。我们现在写新的大众文艺首先应向这方面斗争。可是，我们不能只扯着脖子喊口号。我们得用有内容的新东西斗争那些有内容的旧东西。旧东西有趣味，我们的新东西得更有趣味；旧东西有的很幽默，我们也有幽默；这样，我们才是以子之矛，攻子之盾，得到胜利。这是以文艺斗争文艺，不是拿标语口号斗争文艺，要是标语口号能有那份儿能力，我们还搞文艺干什么呢？

文艺作品是要发生一定的效果的，它教人哭就哭，教人笑就笑。技巧与内容二者兼而有之，才能发生这样的效果。内容不充实，对人情世故揣磨的不深，便无此作用。吹胡子瞪眼的去宣传，其效果必远不及从容不迫的，入情入理的，以具体的充实的故事去劝导与说服。故事必须有情节，不能像小胡同赶猪，直来直去。情节如何得来？它来自人生的体验。比如我们要描写一个人听到他的爸爸死了，我们便不应像旧戏中那样，叫了一声哎呀，顺手倒在椅子上，昏过去。有的人，忽然听到那恶消息，便愣住了；愣了一会儿，眼泪一串串的流下来；而后，放声大哭。有的人，假若他和他父亲平日感情很坏，也许先糊糊涂涂的笑一下，可是紧 跟着泪就在眼眶里转，而后哭起来；父亲到底是父亲，没法儿不哭。有

的人……。这样的一个简单的情景，我们若能认真的去体会，便有了不同的情节，既不千篇一律，而且委婉动人。一个较长的故事，其中有许多情节，我们也须先从人生经验中去体会，而后依着人情真理去排列先后，使故事处处动人，而看不出穿插安排的痕迹。最庸俗的办法是依照侦探小说的套子，故作惊奇，把人物像些傀儡似的牵来牵去。旧戏旧小说中往往因把情节弄得太离奇了，无法再写下去，就搬来了天兵天将或琉璃鬼代为解决问题。这要不得！我们要晓得，情节的离奇远不及情节的入情入理。情节离奇不过是技巧上的一些小把戏，使故事近情近理的发展才是专家的真本事。

在旧有的大众文艺里，所说与所唱的多数是老年间的故事。大众为什么那样爱替古人担忧呢？事实上，艺人们虽然说唱远年的老事，在人情上他们却把古人当作了现在的人。大众深恨那作了高官便抛弃了共过患难的老婆，另娶宦门之女的人，于是《铡美案》便连驸马爷也要铡成两半了。在乡间，包公不单决定铡死驸马爷，而且撩胡子挽袖子亲自下手去铡，大众看着非常的过瘾。他们不问以包公的身分是否应该变成刽子手，而只管这样办才泄恨解气。把古人的举动与感情都大众化了，大众才爱听那些老故事，而大众文艺也就尽到将古比今的责任。现在我们若写老年间的故事，是否也应袭用此法呢？这不是今天所能讲的，即不在话下。我们今天所应注意的是要写大众文艺必须接近大众，极仔细的观察，体验；不单学习了大众的语言，也要揣磨出语言后面的感情与心思。假若我们能明白了在思想上，感情上，行动上，大众对事对人的反应，我们可就算能替大家写东西了。

现在，我们结束这个小报告：在现阶段中，为了普及，我们应当由学习而把握住大众文艺的语言与形式，了解大众的生活与心理去写作大众文艺。我们学习，试作，我们也要鉴别旧有大众文艺中什么可取，什么该去掉，以便不完全教旧东西拖住，失去向前进步的力气。这叫作在普及中渐次提高。我们一面学习，试作大众文艺，另一方面也要关心一切文艺的理论，学习在现今所有的大众文艺以外的文艺技巧与形式，以便在适当的时机，把现在所谓的大众文艺与非大众文艺的界限抹去，而使所有的文艺都成为大众的。那便是达到了提高的日子。

我们不可钻在牛犄角里，抱着一篇短短的自己写的鼓词，翻来覆去的告诉自己：我成功了！我们必须知道先求普及、由普及逐渐提高，以便达到真正普遍的提高，是我们必经之路。我们不可小看今天的工作，也不可忘了明天重大的发展。我们今天，打个比喻说，是学习给人民盖茅草房。为什么盖茅草房？因为大家还没地方住。为什么要学习？因为我们根本不会，只好按照老草房的样式去盖。盖过两三间之后，我们有了自信心，就该开始去设计改进，教屋中如何更多得阳光空气，地上如何不潮湿。然后，我们更去学习盖造瓦房，以便日新月异，使民众都有瓦房住。赶到大家都有了瓦房住，我们就更进一步计划花园、游戏场、游泳池，使每个小村都像一座小公园似的美丽。那时候，茅草房完全不见了，全中国成为地上的乐园。那时候，旧草房时期的旧鼓词，新草房时期的半新半旧的鼓词，和瓦房时期的新鼓词，或者都不见了，而是大家在地上的乐园里，读或听世界上最伟大最美妙的诗

歌。它们既是大众的，民族的，也是世界的。

载一九五〇年三月二十六日《新建设》第二卷第三期

“现成”与“深入浅出”

根据我自己学习写作通俗韵文——鼓词、单弦、太平歌词等的经验，来谈“现成”与“深入浅出”的关系。

在我的一点点经验里，我觉得写通俗韵文最难得字字现成。我学过旧诗，知道些调动文字与用典故的方法。这点训练对写通俗韵文颇有帮助，但是旧诗和通俗韵文毕竟是两件事，不可混为一谈。写旧诗须力求典雅工整；相反的，通俗韵文既以俗语为工具，就该走另一条路，力求现成。

连我自己算在内，通俗韵文的作者们都往往犯不现成的毛病，一句里文言白话夹杂，念起来一嘟噜一块，唱起来费力不讨好。

在我们学外国语的时候，我们往往下死工夫念文法，咬字音。可是及至把文法念好，字音咬正以后，跟外国人一字一板谈话的时候，人家还是不懂我们的话。这是怎回事呢？原来在文法与字音之外，请注意，还有一句话中的自然的腔调。一句话原来并不是单摆浮搁的几个字拼凑成的，而是哪个字必与哪个字紧紧相随，或必略微隔开，这个音必重读，那个音必轻读，像有腔有调的一句歌词似的东西。不信，让我们去和一位乡亲用家乡话低声谈谈心吧。我们的声音既低，说得又快，并没咬音咂字地一字一字由口中往外蹦，而彼此越

说越畅意，越快活。事实上，我们并不见得把对方每一个字都听清楚，而是因为对方的音节 腔调是我们所熟悉的，听到一两个要紧的字就明白了全句，听到“岂有”就猜到下面的“此理”，于是不费力地就全明白了。

因此，我们写通俗韵文就须特别注意，教句子顺溜，用字现成。我说特别注意，因为歌唱又与口语不尽相同；口语的自然节奏是地方上人人自幼儿不知不觉学会的，而歌唱却配上了人为的音乐，这人为的腔调不能尽人皆知；所以我们应特别注意用现成的字汇词汇，造出极顺溜的句子，好减少音乐给歌词加上的困难。

举个例子说吧。在京音大鼓中，下句的末一字虽用平声（中啊，人啊，前啊），可是往往因音乐的关系而出音很低。气足嗓宽的人固然能把它唱出来，遇到没有低音的男人或多数的女人可就感到十分困难，唱不出，或唱不清楚。听众呢，接连着听不清这么一两次，就会因不高兴而不再往下听了。假若我们留神，我们就能在歌词里预防一下，减少歌唱上的累赘。比如说，我们把“太阳红”三字用在下句句尾，大家就很容易听出“太阳”，从而联想到“红”；即使“红”字落低腔，不易圆满唱出，也没有太大的关系了。反之，我们若用了“日色红”，则“日色”既不现成，不易听清楚，“红”字也就很难猜测到了。

以一句说，文白夹杂便使听众感到不舒服，或干脆听不懂，因文言与白话中有个距离，听众们须心中紧翻筋斗才能忽东忽西地去应付；我想，他们是多数不会或不喜翻这种筋斗的。再举个例吧，好比有这么两句：

二妞操作不休息，
利用时间洗衣裳。

我们一看就看出："二妞"与"操作"、"利用时间"与"洗衣裳"都离得相当的远，念起来生硬，唱起来就许不易听懂。即使唱出来，能够听懂，恐怕也不会发生文艺性的愉快效果。假若我们把这两句改成：

二妞干活儿卖力气，
一盆一盆地洗衣裳。

则不单读起来顺嘴，就是唱起来也很好听。"一盆一盆地"不单具体、现成，而且很有力量。

我们不单要注意避免文言白话杂用，就是白话与白话之间也须下心去选择。文艺的语言必须经过选择，并不因为既是白话就一律好用。比如说，"卖力气"与"卖劲"本是一个意思，可是"卖劲"就不现成，不易唱出，不易听懂。要知道，通俗韵文写出来是为歌唱的，而且唱出来能使大家听的懂。因此，在字汇与词汇上，我们必须精心选择，不能摸摸脑袋就算一个。其次，我们要精心地去安排哪个字、哪个调，应当与哪个字、哪个词相连，好教现成的字与词联系起来，成为现成的句子。

用现成的句子活生生地写出人物故事，借着那人物故事具体地表现出思想，据我看，便是做到了深入浅出。这可实在不容易。严格地说，好多城市中的民间文艺已然忘了深入浅出这个道理，转而附庸文雅，离开了群众。最现成的例子是北京的单弦牌子曲中的岔曲。让我们抄一段看看：

秋色凄凄，衰草离离，一望河桥景物稀，斜岩涧下水流迟，碧天云外鸿雁高飞，秋山化作黄，黄花地，你看那采莲船上一女子，走上东原去赏菊。

我们且不管描写这闲情逸致是何居心，单就言语来说，这已完全投降于旧诗词，跳到群众文艺圈子外去。这种小市民的高攀文雅的倾向，一来二去就把通俗韵文引入迷途，失去了本色。通俗韵文主要地是必得通俗，我们也必须记得：越俗就越难写。只有俗了再俗，我们才能写出字字现成的东西，成为民间文艺的杰作。因此，我们须打倒“深入深出”，而回身走向“深入浅出”。

旧的《白帝城》鼓词一开篇是这么写的：

壮怀无可与天争，泪洒重衾病枕红，江左仇深空切齿，桃园义重苦伤情，几根傲骨支床瘦，一点雄心至死明，闲消遣酒后茶余谈今古，唱一段先主托孤在白帝城。

我们一看就能看出，这几句词儿必是极用心写出的、很好的旧体诗。可是，演唱出来有谁能听懂呢？我是个读书人，当我第一次听到这八句的时候，我只听懂了那末一句。让我们分析它一下吧：

壮怀（太文）无可（极不现成，谁也听不懂）与天争（欠现成），泪洒（将就着能懂）重衾（太文）病枕红（不懂），江左（哪儿？）仇深（可将就）空切齿（文），桃园（能懂）义重（不大好懂）苦伤情（可以懂），几根（行）傲骨（听不出）支床瘦（三个字勉强凑到一处，不现成），一点

(行) 雄心 (将就) 至死明 (太文)，闲逍遣酒后茶余谈今古(也许不太难懂)，唱一段先主托孤在白帝城 (不错的句子，现成)。

写这几句的人的态度是很明显的，他明明说是为了“闲逍遣”。既为了“闲逍遣”，他就摆弄自己由旧诗得来的技巧，而忘了听众是谁，和歌词是为了一唱大家就能懂的。于是，他的方法是深入深出，恰与深入浅出相反，劳而无功。他以为越深越文越唬 得住人，而忘了越浅越俗才是真本领。在他写的这八句里，拿我们现在写通俗韵文的方法与目的来看，是既因字汇词汇的不现成教听众无从听懂，又因听不懂而失去他所预期的感动效果。他以为一用上“泪洒”、“病枕红”、“傲骨”、“至死明”等等，就必会令人动心。事实上，听众们只忽而听见个“泪”字，又忽然听见个“红”字，光觉着乱七八糟，不知所云。句子不顺溜不现成，空安上几个漂亮的字是毫无用处的。

在上边引用的同一鼓词里，作者形容到刘备为要静静地休息，嘱咐侍者出去；恍恍惚惚地他看见两个人影，还以为是侍者未曾走呢，便怒叱他们。这一段描写却对了我们的劲儿。作者不说出刘备因思念死去的关张，见神见鬼，却用很现成的语言描画出病人与病室的情景。

> 刷拉拉忽听得风沙扑窗纸，惨凄凄灯影儿摇摇灭又明。孤伶伶御体难支混身冷，颤微微四肢无力心内惊。恍惚惚在灯光之下见二人侍立，先主怒，喝连声，喝，我的心绪，不安宁，你何敢前来扰乱，欺朕的病无能，你

们未免也太薄情。

这一段除了还有几个太文的字，几乎无懈可击。字汇词汇都现成，于是句子也现成；用现成的句子一气呵成，而又委婉地道出刘备的苦痛与身心的衰弱，既现成又细腻，既具体又动人，可算真作到深入浅出了。

在“深入深出”之外，我们还可杜撰出个“浅入浅出”来。这就是说，作者还没有把写作资料消化好，就不管三七二十一地摆出一大堆口号，用未经过锻炼的白话罗哩罗嗦地拼凑到一块儿。这虽是用白话写的，不求救于文言，可是并非精选过的现成的白话，结果还是不易唱，不易听懂。深入深出者病在看不起白话，浅入浅出者坏在知道白话的可贵，而没下工夫用白话作成精美的白话文艺。

作到深入浅出并不专仗着字现成，词现成，句子现成；不过，此文所论却只限于现成与深入浅出的关系。

载一九五〇年四月十日《文艺报》第二卷第二期

《骆驼祥子》序

这本书是在七七抗战那一年写成的，在《宇宙风》上连载。连载还未登完，战事即起。后来，此书在广州印成单行本，或者还在桂林印过，我都没有看到，因为广州桂林也相继陷落敌手，大概此书也被敌人毁灭了。我看到的“初版”是在四川印的土纸本。

据说，在抗战中，此书被译成日文，我没见到。战后，另有个日译本，却是征得我的同意才翻译的。

一九四五年，此书在美国被译成英文。译笔不错，但将末段删去，把悲剧的下场改为大团圆，以便迎合美国读者的心理。译本的结局是祥子与小福子都没有死，而是由祥子把小福子从白房子中抢出来，皆大欢喜。译者既在事先未征求我的同意，在我到美国的时候，此书又已成为畅销书，就无法再照原文改正了。

后来，别种文字的译本都根据英译本；版权因中美没有国际版权的协定而为译者所有，我无法干涉。这种译本现在已有德，法，意，捷克，瑞士，及西班牙六种文字的，末一种是节译。

好莱坞一家中国电影公司曾决定采用此书，制为电影片，但未成功，而且或者永远没有实现的希望。

此书原由文化生活出版社印行，今改由晨光出版公司出版，我感谢文化生活出版社的肯于转让。

老舍序于北京。一九五〇年四月。

载一九五〇年五月上海晨光出版公司出版的《骆驼祥子》校正本

北京市文学艺术工作者联合会成立大会开幕词

我代表主席团，首先来欢迎诸位代表、诸位来宾，并感谢首长们到会指导。其次，我请诸位原谅筹备委员会一切筹备得不周到的地方，筹备委员会由产生到今天，才一共不过有两个星期；时间短促，工作就难免因紧张而有所疏忽。在用钱上，筹备委员会是力求节约的；那么，在招待与布置上就难免简陋。不过，我相信，诸位先生一定会由体谅而原谅的。

北京文联的成立，由各方面看，都是必要的。从北京市人民政府看，因为政府是人民的，就理当有个群众性的文学艺术工作者的团体，好帮助政府与党，在文艺上为人民服务。从全国文联来看，全国文联若没有各地的文联作基础，便不易推动工作。从北京的特殊情形来看，文联的成立也有它迫切的需要：

一、北京有二百万人民。这是个相当大的数目字。比起欧洲那几个小国来，这个城，在人口上，比一两个国还大。专从人口数字上看，我们就知道；除非把北京所有的文艺工作者总动员起来，是无法把大量的精神食粮供献给这么多的人民的。

这二百万人民都被解放不久。可是，我们已经看见了国家的新主人翁，工人同志们，在各种生产上所表现的良好成绩，而且也看见了他们在业余所产生的文艺作品。这真使我们兴奋,并感觉到一个新时代的确已来到这古老的都城了。在另一方面，北 京虽是个大都市，可是离城不远，便有农村与田地。我们不单看见郊区农民的翻身，并且看见不少教授学生和知识份子去参加土改，写出来他们的感想与由农民间得来的知识与智慧。这又是史无前例的事。可是，正因为我们对工农大众有了新的认识，我们才应当热诚的团结起来，共同努力，去描画他们的高尚品质，鼓励他们前进，并在文化上帮助他们学习。

同时，这二百万人民之中，可也有不少是久住在皇帝脚底下的，所以他们需要一些泻药，去洗刷干净肠胃中的封建的余毒积滞。同时，他们也需要一点补药，去补心健脑，使他们壮实起来，好作人民政府的健全公民。这种灵药，只有文学艺术工作者会泡治，泡治得既不猛泻，也不乱补，而且是以娱乐、说服、感动、美丽，作药引子的。

二、北京是新中国的首都，首都的许多设施是自然而然的对全国有带头作用的。专拿文学与艺术来说，作品即使是就本地风光而创作出的，只要作得好，他们便会不翼而飞，比什么东西都飞得更快更远。因此，北京文联不仅是照顾着北京的二百万兄弟姐妹，它也必能间接的给全国以好的影响。而且，我们的确有发生这带头作用的条件，看吧。

三、北京的戏曲在百年来，便已自成一派，受到各处的欢迎。北京戏曲界的名家，也是全国的，甚至是国际的名角

儿。今天，全国各地普遍的展开戏曲改进运动；那么，以北京过去的在这一方面的供献与成就，再加上现有的人才与他们的努力，我确信北京的戏曲改进的成绩要比别处作得更出色，因而发生带头作用。还有：

四、不单戏曲如是，在新文学与新艺术的各部门也都如是，因为北京是人才荟萃的地方。这些人才，而且，是多少保有五四 运动的传统的，是具有反帝反封建的革命精神的。这传统，虽然遭受了日本侵略者与国内反动派的暴力破坏，可是暴力并没有使文学家们、艺术家们，完全屈服。今天我们有了新的政府，与贤明的领袖，五四运动的精神得以复活，而且加上了更新的革命理论与人民的鼓励，于是当年曾被比作文艺复兴时代的罗马的北京，今天要成为中国的莫斯科了。这一希冀，大概是在每一个在北京的文艺工作者的心中都想起过的。那么，就教咱们团结起来，齐心努力的实现这理想，与莫斯科的文学家艺术家们看齐吧。

不过，这里还有个很重大的问题。那就是新文艺怎样与民间文艺相结合？如何把新血液灌输到旧形式里去？如何采取民间文艺遗产的精华，去使新文艺成为结实的土生土长的东西，不再像先前那样“狗长犄角，充羊（洋）!”这是个极难解决的问题，正需要新旧的人才团结到一处，经常的交换意见与合作，才会不偏不倚，共同找出创作民族文艺的道路来。

五、我们也不缺乏年青的干部，北京是一座学校之城啊。文联的活动，必能与文艺教授教员们取得密切的联系；这一联系就也必加强学生们对社会上文艺活动的了解与参加，这，

不久就会练出一枝精强文艺人马，而后分散在各省各地，高悬起文艺工作的旗帜。就专凭这一点，北京文联也有成立的必要。

我想，我在这上面所说的，并没有什么夸大的地方。我面前坐着的，正是我所提到的北京戏曲界、文艺界的名人和工人与学生们的代表。他们会证明我没有夸大，因为他们都愿意顺应着今日的需要，组织起北京市文联；否则他们就根本不会到这里来。

不过，说着容易，作起来难。这就看我们能不能真正好好的 团结，努力搞好我们的工作了。更要看我们是否能虚心的向别人学习，以补自己之所短；热诚的拿出自己所擅长的，教给别人；好作到“打虎亲兄弟，上阵父子兵”似的团结。困难是有的，但团结必会克服困难。

最后，我们感谢劳动人民文化宫的主持人，借给我们会场，并给我们一切便利。北京市文联能在劳动人民文化宫开成立大会，真是“出门见喜”。毛主席对文艺工作方向的指示，不是说文艺须给工农兵大众服务么？

载一九五〇年五月二十九日《人民日报》

鼓词与新诗

这里所谓的鼓词是包括着北方的各种鼓词，连快书，牌子曲，数来宝等也在内。

这里所谈的是根据着我自己实际习作鼓词与新诗的经验，不是空泛的议论。

据我看，鼓词里产不出新诗来。原因是：

一、鼓词是有固定的形式的，而五四以来的新诗的主要倾向是要突破固定的形式的。诚然，最自由的新诗，因为没有比较有规律的形式，就忽略了字句的音节之美，韵律之美等等，而脱离了大众；可是，设若回过头来，想用鼓词代替新诗，也是行不通的，因为：

二、鼓词的形式往往拘束住思想，不能充分自由的以言语直接传达思想，而须兜着圈子去设词遣字，以求合于格律。比如说，假若我不顾形式，我可以写出：

"我愿把一腔子的热血，
为保卫祖国去洒净！"

这两句，且先不论好不好，是依照我的心思，感情，直入公堂的写出的。可是，假若我是要把这两句写在鼓词里面，我便首先要考虑到鼓词句子的音节，而去兜个圈子。可能的，

经我翻来覆去的推敲，勉强的作成不失原意，而仍有合适的音节的句子：

“保卫，祖国，须拼命，
一腔，热血，愿流完。”

但是，这并不如原句那么活泼自然。原句是由心到笔毫无阻碍的说出，其中的“一腔子热血”与“为保卫祖国”是完全依照口语，未加变动与雕琢的。在鼓词中，“一腔子热血”与“为保卫祖国”是很难照原样写进去的。

为了唱，“保卫祖国须拼命，一腔热血愿流完”，比原句好，因为它有音节，能上口入弦。为了念，原句好，因为它有口语的自然音节。假若将来人民都识字了，或识字的增多了，念的虽然还代替不了唱的（读书人也喜欢听歌唱），可是唱的就不像今日那么威风了（今天的文盲只能用耳，而不能用目），而能念的新诗就大有可为。

可能的，我把那原来的两行并成了一行：

“为祖国，我愿洒，一腔热血。”

这么一来，因为这是鼓词，我就得去给它配上个下句儿。也许，我能找出相当好的一句，帮助上句，使意思加倍的显明——这是写鼓词常用的方法。可是，也许我想不出那么一句（这也是常有的事），于是我只好无可如何的用“嘀咕嘀咕嘀嘀咕”去敷衍了。谈到“嘀咕嘀咕嘀嘀咕”，我们就不妨另列一条：

三、鼓词中的油腔滑调是很难完全避免的。新诗是要以最精炼的言语传达最好的思想与最崇高的感情，所以它不能

受形式的拘束。没有形式的拘束，它才能真诚的有一句说一句，有两句说两句。在诗里，有多少思想与感情便有多少句诗；一万行也成，一两行也成，不许拖泥带水非凑成若干句不可。鼓词可不然，它必须成篇，否则不能拿去演唱。不管我们有多少材料，我 们得去弄出够唱半个钟头左右的一篇。本事不高的作者就常常不能把那么多句都写得精彩出色。于是，什么“有话长来无话短”；“不提老大去挑水，再把老二表一番”，就都来了。虽然有的写家自己也感到这种“垫句”的稀松，无聊，可是到时候还非用不可；用过之后，头疼半天！

篇如此，句子也如此。第一，句子必须成双（上下句儿）。不管意思够写五句的还是七句的，我们必须去凑成六句与八句；瘸着腿儿不成。这一“凑”有时候就容易变成油腔滑调。第二，论到一句的句法，多数的鼓词中是要七字句的。这又须去凑。于是，“你往东，我往西”，就往往变成“你往东来我往西”；“天长，又热”，就往往变成“日又长来天又热”。这样的句子是多么没劲！

不错，牌子曲里可以容纳四字句，六字句等。可是，这种句子须按照牌子的格式去填，并不能自由运用。对我，这种强迫的“照计而行”，是很大的痛苦。曲牌子逼着我写六字句，我就得写六字句，于是在必不得已时只能敷衍成章；写作成了被动的，写出来的东西也就失去活泼清新。

句子如此，用字也如此。新诗可以自由用字，鼓词没有这么大的自由。原因是：第一，新诗可以运用语言的自然音节，而鼓词须按照人为的音节排列词汇字汇，以便歌唱。在

新诗里，我可以写出："蒋介石，你还不知道吗，是美国帝国主义的走狗。"在鼓词里，"美国帝国主义的"这一长词便无法安插。我须费许多心思，说不定须用好几句话才能说明这点意思。而且，第二，鼓词的重要责任是须唱得出，听得懂。那么"帝国主义"是个较新的名词，我就既不能再用个更新的字去辅助它，以免大家听不懂；也不能用太旧的字，以免新旧夹杂，使人莫名其妙。于是，新诗可以完全自由的以崭新的语言写出崭新的事物，而鼓词无论怎 么费心，也只能达到"半新不旧"而已。第三，新诗可以按照口语的语气，自由的用虚字：吗，呢，呀，啊，用得好就行。鼓词因求句子的整齐，便不能充分的利用虚字。譬如说，"去不去"三字可能的是含怒的质问，"去不去呀"便是和缓的商量，而"去不去哟"则是跺着脚的催促。虚字不同，口吻即异，在新诗里可以充分的运用它们，传达各种不同的感情；在鼓词里因求句子的整齐，因上下句末一字平仄不相同的关系，便须将很传神的虚字删去。这样，鼓词中的用字遣词便远不及新诗中的那么自由与灵活。

四、新诗可以有韵，可以没韵。鼓词则必须有"辙"。找辙是使人头皮疼的事。它曾经把老年间的许多民间文艺的写家们逼得眼冒金星，而造出"地流平"，"两分张"，"马走战"等等不通的词儿来；现在，它也还逼着许多新曲艺的写家们到时候非用"说端详"，"面前存"不可。没辙不成为鼓词，有辙又真困难，使人啼笑皆非。

五、细考究起来，鼓词中的文艺价值与音乐价值至少是平分秋色的。假若我们把京韵大鼓之王刘宝全所唱的段子细

读一番，我们便发现了其中有许多不通的句子。可是，经他一唱，这些不通的句子也能博得满堂彩。听众只顾欣赏他的行腔与喉音，而忘了字句的不通。这现象是普遍存在的，因而各处的艺人都能以并不精美的词句吸引住听众。因此，一段好听的鼓词并不见得准有好词句，而好的词句若无有妥适的音乐配合着，也未必能叫好。在我的经验里，我每每把一段鼓书只写得平顺，只合乎规矩，而毫无精彩之处。可是交给艺人一唱，艺人却能把它唱得相当的美好。这使我感到，纸上的鼓词与艺人口中的鼓词仿佛是两个不同的东西了。我若作新诗便不能这么只求平易，然后去求救于音乐，而必须在文艺价值上使自己满意。我并非是 说，新诗可以完全不管音乐价值，而是说新诗不能像鼓词那样去用音乐掩护文艺。“刘二摔倒在地流平”，在鼓词里可能因行腔用韵而博得彩声，或虽不叫好而仍站得住；在新诗里，它必不能存在。

总结起来，我觉得鼓词产生不了新诗，也不能代替新诗。可是，请注意，我没有一点轻看鼓词的心意，因为我是最热心写鼓词的一个。为向人民服务，它是一种有用的利器，谁也不该小看它。

同时，我也没有分别高低，把新诗看高，鼓词看低的意思。

我只是说，这两种文艺不好混为一谈，而当分头发展。鼓词应当也有新诗的勇气，去突破旧的形式，使文艺性提高，使音乐性更丰富。新诗也该看看鼓词的优点，把自己充实起来。它不必去摩仿鼓词的音节，而须注意音节；它不必学鼓词的油腔滑调，而须注意怎样去接近大众。我盼望鼓词有那么一

天会变成词句好，音乐好的新歌曲；也盼望新诗因求接近人民，因注意音节韵律，而能负起写大歌剧，诗剧与史诗的责任；即使写小诗也能高读朗诵，为人民所喜。分头发展，不必是各自为政；彼此观摩，取长去短，必有好处。反之，鼓词若立定不动，且自比史诗；新诗若不承认自己的错误，自命不凡，可就一齐误了大事。

载一九五〇年六月《人民文学》第二卷第二期

暑中写剧记

今夏，我放下了别的活儿，专心写话剧。原因是：

(一) 全国普遍的闹剧本荒，戏剧界的朋友们见面总是说：写写剧本吧，写写剧本吧！其实，我并不会写剧本。可是，友人们紧劝，我就活了心；诚试看吧。反正写什么都是学习，何必把剧本除外？好，写剧本！

(二) 剧本虽难写，可究竟在字数上有人限制，不像长篇小说那么长江大河的费功夫——在万忙之中，是不能不在字数与时间上打一打算盘的。

写什么呢？这可很难办！我理应写工农兵的生活，但是对他们的生活我毫无所知；闭着眼乱写是万不行的。假若我的腿能照以前那样支持我，我就早下了厂，或到农村与部队里去学习，去找材料；对这种事，我是不肯落后的。可是，我的腿疾有增无减，寸步难行，而我又不甘心四肢齐用，去爬。我只好就我所知道的事情去写了，别无良策。

不过，这可也有点好处。我看见友人们往往下厂两三个月，便想写工人问题的剧本或小说。我以为这不够。依我的经验来看，不是我极熟习的人与事，便很难描写得好；三五个月的外形观察，是不够帮助创作的。外形的观察不等于体贴入微，不能体贴入微便不易写得头头是道，而三五个月的

功夫是得不到体贴入微的。

我决定写我所熟悉的人与事。

我决定写个以北京曲艺界艺人翻身为内容的剧本，因为我跟某些艺人交过十年以上的朋友，我知道些他们的生活。

决定了内容以后，就和朋友商量怎样写。消极的，我们决定：㈠这出戏里尽可能的避免洒狗血。比如：剧中的虐待养女等场面就不在台上动手责打，因为描写内心的痛苦也许比受体罚还更深刻一些。㈡力避喊口号。㈢我虽知道艺人们惯用的行话和黑话，而在台词中并不多利用，以免台下不懂，添加了麻烦。㈣主要的角色不多，以免我掌握不好，反落个大而无当。㈤不多换景，好省些人力财力。㈥我知道从前的艺人们彼此摩擦多半是耍心眼，暗中斗法，而表面上还呼兄唤弟的怪亲热。为了舞台上的效果，我不敢多使他们斗心机，而取直接的行动。

积极的：㈠我要充分利用自己所惯用的语言，北京话，期望台上所说的是活的言语，而不是泛泛的台词。㈡在现阶段，北京的艺人们经过学习，的确在思想上与团结上都有了进步，值得佩服；可是在为民族服务这一点上，因为贫、忙、文化低和其他种种困难，他们还没有突飞猛进的表现。因此，我不单要描写他们的进步，也假想出一个不很远的远景，希望他们能再进一步。㈢在结构上，此剧未能脱俗，还是用解放前与解放后的情景作对照，从而解释何谓翻身。因为用了这俗套，我才特别注意人物的创造，希望以生动的人物掩护结构上的公式化。㈣本拟只写四幕，前三幕讲解放前，末一幕讲解放后。友人们说：应当写五幕，为是多写点解放

后的光明。我采用了这个办法。

以上就是写《方珍珠》事前的准备。

用两个月的功夫写完。

写完，约了曲艺界和话剧界的友人们听我朗读，提供意见。曲艺界友人们说：

㈠关于过去虐待养女的情形，像这剧中所描写的也就够了，不必再添什么。

㈡也应给方太太一点希望，不要教她始终是顽固堡垒——在剧本初稿中，她顽固到底。这样的妇人，现在还有，所以大家希望她们也能够因鼓励而改进。

㈢对于剧中艺人的利害冲突，太明显；事实上，大家闹意见往往是暗中斗智，而避免正面冲突。

我照建议，把方太太在末幕中改好。对于艺人们的明争应改为暗斗则原封未动，怕损失了舞台上的效果。

戏剧界的友人们给了下列的意见：

㈠描写解放前的情形的三幕比最后两幕（描写解放后的）好得多，应设法加强后边，以免虎头蛇尾。

㈡向三元（特务）应在台上受到惩罚，以快人心。

我照改。

㈢剧中的思想领导不明确，应补充。

我没法办。建议者的意思大概是剧中应添一个党员，或与曲艺界有关的行政人员。我不愿那么办。怎么描写一个党员？我没把握。添一位行政人员呢，或者反倒显出事由官办，不大民主。据我想，艺人们之能有今天的地位与表现，还不是共产党领导之功？何必再把这人所共知的事通过一个舞台

上的人物来说明呢？有了这么一个人，我就得设法给他找戏，像：领导得不尽善尽美，或……。那么一来，全剧剧情，就要变个样子了——也许变好，可也许变坏。我没敢动。我只在对话中增加了点关于思想领导的，与艺人们感激领导的字句。

（四）虽然力避喊口号，却还有口号。

照删。

（五）剧中李将军只出来一场，应删去。

我没有把他删去。排演此剧时，导演愿意要他与否，请随便。

以上是说《方珍珠》剧本初稿写成，怎么修改的。

青年艺术剧院把稿子要去，开始排戏。（这剧本的写成，青年艺术剧院院长和其他负责人给了我很多鼓励与帮助，应在此致谢！）在排演中，导演与演员又发现了剧中有许多小的漏洞，我随时补葺。到今天，全剧大致可以算作定稿了；《光明日报》上发表的即此稿。

在排演中，演员们的最大困难是：（一）对艺人们的举止动作把握不好。他们可是已开始和艺人们交朋友，艺人们也热心的帮忙，有问必答。我想，这个办法是最妥当的。（二）台词，因为全是北京话，很难念好。这是因为大家念惯了用蓝青官话所写的剧本，南腔北调搀在一处，并无一定的念法；及至遇到活的北京话，音调节奏都须自然生动，大家倒念不上来了。不过，我想，大家既在北京，这点困难是一定可以由勤于学习而克服了的。

写完《方珍珠》就准备写《龙须沟》。

龙须沟是北京有名的一条臭沟。沟的两岸住满了勤苦安分的人民。多少年来，反动的官府视人民如草芥，不管沟水多么臭，多么脏，多么有害，向来没人过问。不单如此，贪官们还把人民修挖臭沟的捐款吞吃了。今春，人民政府决定替人民修沟。在建设新北京的许多事项里，这是件特别值得称颂的。友人劝我把修沟的经过写为剧本，并且给我借来参考文件。

题材是好的。可是怎么写呢？阅读了文件，我亲自到龙须 沟去领略滋味。那儿是真臭！

我没法把臭沟搬到舞台上去。即使可能，那也不是叫座儿的好办法。想了一个星期，毫无办法。

在什么还没想起来，我就决定了：这必须是个短剧，至多三幕，因为越长越难写。

我也想起来：这个戏不必是个戏，因为戏中必须有个好故事，而好故事未必能与臭沟相结合。以龙须沟为名，而以故事为实，是不能尽到反映首都建设的责任的。我必须写那条沟。那么，写一些印象也许是好的办法。由这个设想，我进一步的去思索：假若我能写出几个人来，他们都与沟有关系，像沟的一些小支流，不就由人物的口中与行动中把沟烘托出来了么？他们的言语与动作不必是一个完整故事的联系者，而是臭沟的说明者。

我开始想人物。戏既小，人物也得少。少，可是要包括到男女老少—— 我心中看到一个小杂院，紧挨着臭沟的一个小杂院。人住在这小院里，事情发生在这小院里，好，这个小院就是臭沟上的一块碑，说明臭沟的一切。

这样想好，写起来就很快了。龙须沟的居民必定在生活上有许多许多问题，我不去管。我的眼睛老看着那条沟。下雨，沟水涨到屋中来；下雨，车没法拉，小摊子没法摆，大家挨饿；有沟，就有苍蝇蚊子，传播疾病，增多死亡；沟臭，甚至可以使人发疯；……。这些就是剧中的穿插；它们不能构成一个完好的故事，可是每一情节都使人想到了臭沟。有了沟，我就有了我所要的戏。沟是危害及人民的健康与生计的，所以必须修浚。人民政府真去修沟了，我的末一幕便必然的是光明与歌颂；歌颂人民的好政府是我的责任。

我可是并没忽略了刻画人物。有几个人物创造得相当的好。这出戏一定很难排演。它有沟，有人，而没有故事。弄得好，它可能由不同的印象使人看见一点什么，或且得到感动。弄不好，它便一嘟噜一块的，什么也不是。

人民艺术剧院已将剧稿要去，准备排演；我很怕白耽误了大家的功夫，因为我知道这是一出不像戏的戏。在排演中，导演与演员必遭遇到许多困难，我希望能随排随修改，同心协力的使它成为个看得下去的戏。怎么修改，现在还说不上来，因为大家才刚刚念词。

写此二剧，我得到向来没有过的创作上的愉快与兴奋。在解放前，文艺创作几乎是件犯罪的行为；现在，我在动笔之前即得到各方面的鼓励，使我觉得我是生活在一个有文化的社会里，大家重视文艺，尊敬文艺工作者。我要参考资料，政府机关便赶快给我拿来；我去看龙须沟，地方上的派出所所长便亲自出马，领导着我到处去看，并给我说明一切；工程处的工作人员也是如此。等到我开始动笔，青年艺术剧院与

人民艺术剧院都派来人照顾我，因为他们知道我的腿有毛病，不良于行。这种种鼓励与照顾都给我减少了许多麻烦与困难，于是我就能写得很快，很顺利。特别使我高兴的是各方面知道我在每日上午写作，便原谅了我上午不去开会，甚至不给我打电话，以免分散了我的精神。这种体谅增加了我的自尊心，大家对我好，我便也要对得起人，绝不偷懒。

暑天已过，我愿再来个秋季创作的突击。写不好有什么关系呢，大家不是都肯帮忙吗？一个人写，大家帮忙提意见，作品就会由多加修改而像样子了。

载一九五〇年八月一日《人民戏剧》第一卷第五期

《老舍选集》[①] 自序

论篇数，此集只选了旧作小说五篇，为是教集子短小精悍，也就是“愣吃鲜桃一口，不吃烂杏一筐”的意思。

论体裁，这里只选了小说，而没有选剧本，诗歌与杂文，因为杂文随写随发表，向不留底稿，也不汇存印之成件；剧本与诗歌虽然写过，可都不高明，故放弃之。通俗文艺则在抗日战争中开始学习，写得不大像样子，所以也不去管它。

论时期，这五篇都在何年何月写起与写成，和在何年何月在哪里发表，都已记不清楚；就是哪篇写成在前，哪篇在后，也记得不完全。我的写作的态度是：在下笔的时候，永远很用心，不肯敷衍了事；除万不得已（如在索稿太急，或身体不好等情形下）我不肯将太坏的东西拿出去。可是，作品一经发表，即似“嫁出的女儿，泼出的水”，我不再注意它们，所以很容易忘了它们的生年日月，大致的说，这五篇都是在一九三〇年与一九三七年之间写成的。这就是说，写这几篇的时候，我已有了一些写作的经验；我的写作生活是由一九二四年开始的。在写《黑白李》之前，我已发表过四部长篇小说了。

① 《老舍选集》一九五一年八月由开明书店出版。

论技巧，《黑白李》是不很成熟的，因为它产生在我初学乍练写短篇小说的时候——我是先发表过几部长篇，而后才试写短篇的。《断魂枪》，《上任》和《月牙儿》三篇，技巧都相当的有些进步；《月牙儿》是有以散文诗写小说的企图的。至于《骆驼祥子》，则根本谈不上什么技巧，而只是朴实的叙述。它的好处也许就在此：朴素，简劲有力。

论语言，在这几篇里，除了《月牙儿》有些故意修饰的地方，其余的都力求收敛，不多说，不要花样，尽可能的减少油腔滑调——油腔滑调是我的风格的一大毛病。我很会运用北京的方言，发为文章。可是，长处与短处往往是一母所生。我时常因为贪功，力求俏皮，而忘了控制，以至必不可免的落入贫嘴恶舌，油腔滑调。到四十岁左右，读书稍多，青年时期的淘气劲儿也渐减，始知语言之美并不是耍贫嘴。

论内容，这五篇作品中，倒有四篇是讲到所谓江湖上的事的：《骆驼祥子》是讲洋车夫的，《月牙儿》是讲暗娼的，《上任》是讲强盗的，《断魂枪》是讲拳师的。我自己是寒苦出身，所以对苦人有很深的同情。我的职业虽使我老在知识分子的圈子里转，可是我的朋友并不都是教授与学者。打拳的，卖唱的，洋车夫，也是我的朋友。与苦人们来往，我并不只和他们坐坐茶馆，偷偷的把他们的动作与谈论用小本儿记下来。我没作过那样的事。反之，在我与他们来往的时候，我并没有“处心积虑”的要观察什么的念头，而只是要交朋友。他们帮我的忙，我也帮他们的忙；他们来给我祝寿，我也去给他们贺喜，当他们生娃娃或娶媳妇的时节。这样，我理会了他们的心态，而不是仅仅知道他们的生活状况。我所

写的并不是他们里的任何一位，而是从他们之中，通过我的想象与组织，产生的某一件新事或某一个新人。举个例说：在我的朋友里，有许多是职业的拳师，太极门的，形意门的，查拳门的，扑虎门的，都有。但是，他们没有一位像《断魂枪》中 的那几位拳师的，而且也根本没有那么个故事。其中的人与事是我自己由多少拳师朋友里淘洗出来，加工加料炮制成的。

在这里附带的说，《断魂枪》的材料原本够写一部长篇的，因索稿火急，就放弃了原来计划，而写成了一个短篇。我相信，这个短篇，虽然那么短，或者要比一部长篇更精彩一些。写小说，我以为，不怕馅大皮薄，而怕空洞无物。《月牙儿》那篇，也是长篇改造的。它原名《大明湖》，有十几万字。“一·二八”，日寇放火，烧了东方图书馆，《大明湖》原稿也烧在里面。我之所以敢大胆的试用近似散文诗的笔法写《月牙儿》者，正因为我对故事人物因已写过一遍而非常的熟悉，可以从容不迫地在文字上多下功夫。

论思想，在我的初期的作品里所表现的是兴之所至，写出我自己的一点点社会经验。兴之所至的“兴”从何而来呢？是来自五四运动。在五四运动以前，我虽然很年轻，可是我的散文是学桐城派，我的诗是学陆放翁与吴梅村。到了五四运动时期，白话文学兴起，我不由得狂喜。假若那时候，凡能写几个字的都想一跃而成为文学家，我就也是一个。我开始偷偷的写小说。我并没想去投稿，也没投过稿。可是，用白话写，而且字句中间要放上新的标点符号，那是多么痛快有趣的事啊！再有一百个吴梅村，也拦不住我去试写新东西！

这文字解放（以白话代文言）的狂悦，在当时，使我与千千万万的青年不知花费了多少心血，消耗了多少纸笔！

这种狂悦可并不一定使人搞清楚思想，反之，它倒许令人迷惘，伤感，沉醉在一种什么地方都是诗，而又不易捉摸到明朗的诗句的境界。我就是那样。我想象着月色可能是蓝的，石头是有感觉的，而又没有胆子把蓝月与活石写出来。新诗既不能得 心应手，有时候我就在深夜朗读《离骚》。

不过，五四运动到底是反帝反封建的。不管一个青年怎样发疯，要去摘天边的小月，他也不会完全忘记了国家大事。再加上那时节所能听到的见到的俄国大革命的消息与马克思学说，他就不单忘不了国家大事，而且也忘不了世界革命。这个伟大的理想与启示否定了月亮是蓝的。况且，拿我自己来说，自幼儿过惯了缺吃少穿的生活，一向是守着“命该如此”的看法，现在也听到阶级斗争这一名词，怎能不动心呢？

一九二四年到伦敦的东方学院去教华文，我开始写小说。有了前边的一点叙述，我能写出什么样子的小说是很容易猜测到的。一方面，在文字上，我拚命的利用白话所给我的便利，横冲直撞，哪管什么控制与选择。另一方面，我多少写出点反帝反封建的意思来。我说“意思”，那就是说我并没能下功夫有系统的研读革命理论的书籍，也不明白革命的实际方法。我只借着自己一点点社会经验，和心中自幼儿积累下的委屈，反抗那压迫人的个人或国家。《老张的哲学》与《二马》都足以证明我确有这点“意思”。

一九三〇年回国，思想比在留英的时候稍稍进步了些。在归途中，因缺少旅费，在人种汇聚的新加坡住了半年。在那

里，中学生的思想却比我还前进。他们生长在真正的殖民地，恨不能马上把帝国主义者一脚踢了走。据他们看，我的作品，即使有那么一点“意思”，都是游戏笔墨，未曾搔到痒处。这使我不安，因不安而想改进自己。

回到国内，文艺论战已放弃文学的革命，进而为革命的文学。配备着理论，在创造上有普罗文学的兴起。我是不敢轻易谈理论的，所以还继续创作，没有参加论战。可是，对当时的普罗文 艺作品的长短，我心中却有个数儿。我以为它们的方针是对的，而内容与技巧都未尽满人意。一来二去，我开始试写《黑白李》那样的东西。我之所以这次选用《黑白李》者，并非因它比别的短篇好，而是拿它来说明我怎么受了革命文学理论的影响。

在今天看起来，《黑白李》是篇可笑的，甚至于是荒唐的作品。可是在当时，那确足以证明我在思想上有了些变动。诚然，在内容上，我没敢形容的白李怎样的加入组织，怎样的指导劳苦大众，和怎样的去领导斗争，而只用传奇的笔法，去描写黑李的死；可是，我到底看明白了，黑李该死，而且那么死最上算。不管怎么说吧，我总比当时那诬蔑前进的战士的人，说他们虽然帮助洋车夫造反，却在车夫跑得不快的时候踢他两脚的，稍微强一点了。而且，当时的文字检查也使我不愿露骨地形容，免得既未参加革命，而又戴上一顶“红帽子”。

到了《上任》与《月牙儿》，我的态度已由消极的否定黑李，改为积极的描写受压迫的人了。在《月牙儿》的前身《大明湖》里，我居然描写了一位共产党员，他是《月牙儿》

中的女主角的继父。《大明湖》原稿只有徐调孚先生看过，不知他还替我记得此节否？虽然如此，我却没给《月牙儿》中的女人，或《上任》中的“英雄”们，找到出路。我只代他们伸冤诉苦，也描写了他们的好品质，可是我没敢说他们应当如何革命。为什么呢？第一是，我看见在当时的革命文学作品里，往往内容并不充实，人物并不生动，而有不少激烈的口号，像：几个拣煤核的孩子，拣着拣着煤核儿，便忽然喊起：我们必须革命。我不愿也这么写。第二是，我只模糊的由书本上知道一点革命的理论，不敢用这一点理论去写革命的实际。第三，我的一点文艺修养到底是来自阅读西洋古典文学，所以我总忘不了重视人物，语言，思想，结构，写景等各方面，而不专注意或偏重思想。这样，我在一方面，能够相当巧妙地，深入浅出地，用人物语言等掩护思想，使作品偷渡过检查的税卡子；在另一方面，我的作品，在思想上，和在由思想而发生的行动上，便缺乏了积极性，与文艺应有的煽动力。这必不可免的使能猜透我的潜伏在故事下面的真义的人觉得不痛快，不过瘾。讥我为“要吃又怕烫嘴”；使看不到这么深的人觉得莫名其妙。因此，我自己也必须承认：我是个善于说故事的，而不是个第一流的小说家。我的温情主义多于积极的斗争，我的幽默冲淡了正义感。最糟的，是我，因对当时政治的黑暗而失望，写了《猫城记》，在其中，我不仅讽刺了当时的军阀，政客与统治者，也讽刺了前进的人物，说他们只讲空话而不办真事。这是因为我未能参加革命，所以只觉得某些革命者未免偏激空洞，而不明白他们的热诚与理想。我很后悔我曾写过那样的讽刺，并决定不再重印那本

书。

《骆驼祥子》因为是长篇，又比《上任》与《月牙儿》，无论在思想上与描写上，都更明确细致了些。可是，我到底还是不敢高呼革命，去碰一碰检查老爷们的虎威。我只在全部故事的末尾说出："体面的、要强的、好梦想的、利己的、个人的、健壮的、伟大的祥子，不知陪着人家送了多少回殡；不知道何时何地会埋起他自己来，埋起这堕落的、自私的、不幸的、社会病胎里的产儿，个人主义的末路鬼！"（这几句在节录本中，随着被删去的一大段删去。）我管他叫"个人主义的末路鬼"，其实正是责备我自己不敢明言他为什么不造反。在"祥子"刚发表后，就有工人质问我："祥子若是那样的死去，我们还有什么希望呢？"我无言对答。

以上，是我乘印行这本选集的机会，作个简单的自我检讨。人是很难完全看清楚自己的，我说得对与不对，还成问题。不过，我的确知道，假若没有人民革命的胜利，没有毛主席对文艺工作 的明确的指示，这篇序便无从产生，因为我根本就不会懂什么叫自我检讨，与检讨什么。我希望，以后我还不偷懒，还继续学习创作，按照毛主席所指示的那么去创作。

载一九五〇年八月二十日《人民日报》

老百姓的创造力是惊人的

——在中国民间文艺研究会成立大会上的讲话

假若我们能到外国的博物馆与艺术馆去参观，我们就可以看到中国部门的陈列品都是：玉器、磁器、铜器、银器、佛像。这些都是工人做的。文人的作品不过是几张书生画与书法而已。工人的作品替中国人挣得荣誉，而文人的书画不过聊备一格。有些外国人收集并研究了中国的窗楞图案、墙纸、年画、剪纸，及地毯的花样等等，著为专书，一经发表，便对他们的工业美术起了很大的影响。创作这些图案与花样的都是无名的、民间的艺术家。他们大概多数的并没受过教育，可是他们创作的图案是那么大雅，他们的用色施彩是那么调谐活泼，使世界上的人都赞赏钦佩。不信，请细看看我们的磁器与地毯。我们的老百姓的创造力实在是惊人的。回过头来，看看那些写四六文，与诗词的人，他们到底有多大的贡献呢！

就文学来说，我在少年的时候，曾经学写过旧诗与古文；虽然工力不深，可是也能照猫画虎的写出一些，并不太难。自从对日抗战以来，我就用心学习民间文艺，可是直到今天还没有写成一篇像样的，足见不大老容易。

在学习写作民间文艺的过程中，我觉得最困难的是我们

不了解老百姓的生活，于是也就把握不到他们的感情，不明白他们如何想像。因此，说评书的就有那么些人围着听，而我们的作品 不能深入民间。说评书的了解老百姓的感情、心理与想像；我们不懂。我有很多的文艺界友人，可是没见过任何一位，会写出一个足以使识字的与不识字的人听了都发笑的笑话。笑话的创造几乎是被老百姓包办了的。许多热心旧戏曲改革的朋友也因此而气闷，他们因为不了解老百姓，所以就不明白老百姓为何接受这个，而拒绝那个。哼，民间的玩艺儿很够我们学习多少年的呢！

自然，民间的东西不会都是好的。有一位法国人有一回对我说："我从来没有听过比打牙牌更软的调子，这调子连一钉点抵抗性也没有！"那么，我们若不下工夫去检选，而随便的用这种靡靡之音去作宣传，岂不是劳而无功么？

我以为收集民间文艺中的戏曲与歌谣，应注重录音。街头上卖的小唱本有很多不是真本，而且错字很多。我们应当花些钱去录音，把艺人或老百姓口中的活东西记录下来。歌词是与音乐分不开的；一经录音，我们才能找到言语与音乐密切结合的关系。

载一九五〇年十月《民间文艺集刊》第一册

介绍北京相声改进小组

本月十九日是北京相声改进小组成立周年纪念日。在这一年里，以这小组为基础，北京的相声艺人们进行了内部的团结工作，并共同研讨如何改进相声。对相声的改进，大约取两个办法：消极的，不论表演什么都力避口脏（如撒村，用父母妻子开玩笑，挖苦劳动人民等）；太坏的老段子不再演用。积极的，改编老段子，删去陈腐，添加新道理；和创作新段子。新段子的创作，有的由文艺工作者执笔，有的由艺人自创。大致的说，艺人自创的较比好一些，因为他们会巧妙的运用老技巧。文人写的须经艺人修改过才能充实。取笑是件很难的事。文人们有思想，但如何把思想用笑话说出来，就要向艺人们领教了。

在小组初一成立的时候，文艺工作者与艺人们都有点怀疑，相声到底能不能改进呢。本来吗，以前的老相声是只供听众哈哈一笑，而今硬要把它改成能配合政治任务，能有思想教育，岂不相当的困难么？可是，经过几次试验以后，大家慢慢的有了自信心，原来相声中的讽刺，假若用合适了，正是一种宣传的利器啊。举个例说，在抗美援朝运动中，用相声挖苦美国侵略者，就真的能收到鄙美仇美的作用，因为相声本身一向是不甚老实的东西；它的不老实的劲儿，不是别

种曲艺所能比得上的。这样，大家都有了信心，认为相声不单能存在，而且很有前途。再加上，工人与学生们也喜欢相声，甚至学校里也有了相声小组，艺人们 就更高兴更努力了。

当然，相声改进小组还要继续努力，第一要把团结的范围更扩大一些，不单要吸收所有的在京的相声艺人，还要与全曲艺界发生密切的联系；第二要加紧学习，提高思想，加紧推动识字运动，以期能担起改进相声的任务。

载一九五一年一月二十一日《人民日报》

谈《方珍珠》剧本

《方珍珠》剧本有好处，也有缺点。在这里，我愿说出它的好处与缺点何在，和为什么好，为什么坏。

先说好处：

(一) 这剧本中有人物。为什么我能写出几个人物呢？因为我十几年来就常和艺人们在一处，彼此成为朋友。我不单知道他们的语言、举动与形相，而且知道他们的家事、心事。对他们的困难，我每每以朋友的资格去帮助克服；我自己有困难也去求他们帮忙。这样，当我开始写这个剧本的时候，我已的确知道我要写的是谁；他们已在我的心中活了不止一年半载，而是很长的时间。俗语说：知人知面不知心。创造人物可不能仅知面而不知心。

这并不是说，此剧中的人与事都是真人真事。一定不是那样。故事是假设的，人物也是虚拟的；不过，这想象的人与事却是由真事中孕育出来的。有真实打底子，然后才能去想象；专凭空想是写不出东西来的。

(二) 这剧本中的对话相当流利。我是北京人，我应当用北京话，这没有什么新奇。要紧的倒是我不愿意摹仿自有话剧以来的大家惯用的"舞台语"。这种"舞台语"是写家们特制的语言，里面包括着蓝青官话，欧化的文法，新名词，跟

由外国话翻译过来的字样……。这种话会传达思想，但是缺乏感情，因为它不 是一般人心中口中所有的。用这种话作成的剧中对话自然显得生硬，让人一听便知道它是台词，而不是来自生活中的；演员们也往往因为念这种台词而无从表现心中的感情；话不带劲，感情就低落。这种话也往往不合剧中人的身分，倒好象不管是谁，说话都该像中学生似的。在这里，我不是要讨论话剧应当用什么样的语言，我只是说，我避免了舞台语，而用了我知道的北京话。我的话，一方面使一部分演员感到困难，因为他们说不惯或说不好地道的北京话，另一方面却使演员们能从语言中找到剧中人的个性与感情，帮助他们把握到人格与心理。此剧中的人物所以能生动，一部分是受了活的语言的帮助。再说，活的语言也美好悦耳，使听众能因语言之美而去喜爱那说话的人。

我知道一些艺人们受用的黑话，可是没有用在这剧本中。用它们，我晓得，是足以使角色们的职业与环境的特殊色彩更加明显的。可是，我怕听众们听不懂，所以不敢用。我描写的是艺人，可是戏是要演给大家听的，我的地道北京话恐怕已经不是任何人都能懂的，若再加上黑话，就更难懂了。

(三) 我尽量的少用标语口号，而一心一意的把真的生活写出来，教生活表现标语口号的含义；用不着说，戏剧是具体的表现啊。

一点小事也比喊口号更有力量。或者，把小事调动好了，才能作到深入浅出。举个例说，剧中白花蛇的烟盒中有两种香烟：好烟“孝敬”贵人，贱烟自用。这点事实很小，可是它既具体，又酸痛！丁副官呢，当白花蛇敬烟的时候，收起

一支好烟，又拿一支贱的。这点事也很小，可是它却足以表现解放前作副官的是怎么无耻，怎么欺负人到底。两支烟替我说明了一些旧社会的黑暗；口号是不能尽这个责任的。我管这种表现法叫作深入浅 出，不知对否。

下面说《方珍珠》的缺点：

㈠此剧前三幕整齐，后二幕散碎。原因是：前三幕抱定一个线索，往下发展，而后二幕所谈的问题太多，失去故事发展的线索。前三幕以方珍珠为主角，为中心；后二幕抛开她，而去谈另一些问题。于是，前后不一致，至全剧闭幕时，没有一个总的、自然的、有力的效果，使观众失望。我为什么犯了这腰铡两截的毛病呢？我应当这样回答：我没掌握好对写实与浪漫的选择。

从全剧的统一上说，我理应始终看守住方珍珠这个角色，在最后两幕，教她见到光明，成为典型的人物。可是友人们嘱告我不要那样写，因为自北京解放后到如今，北京的女艺人们多数经过学习，有了进步，可是，北京还没有出现一个典型的女艺人。我接受了这个劝告。结果，方珍珠在后二幕即不再突出，而全剧失去中心人物，这是我不懂得怎么运用写实与浪漫的笔法的结果。我应当大胆的浪漫，不管实际上北京曲艺界中有无典型人物，而硬创造出一个。今日的艺术作品不当因效忠于写实而不敢浪漫，假若浪漫足以使作品有更完整的更有力的宣传效果。

因为要写实，我在后两幕里就提出许多问题，在今天北京曲艺界存在着的问题。不错，这些问题的提出，是对北京的艺人有教育价值的，可是由一本戏来看，这些问题却使人

物软弱下来，使观众的注意不能再集中，于是最后的效果也就没有力量了。写实是好的，思想教育也是好的，但须善为运用，选择，以免因写实而平板，因宣传思想而失去艺术效果。

（二）此剧原定共写四幕，后经友人劝告，须多写点解放后的光明，乃改为五幕。这又是后二幕单薄无力的一个原因。假若照原来计划，势必集中力量，力写解放后艺人们的狂喜；这么一 来，或者全剧既显着完整，而效果亦佳。我很后悔没有维持原来计划—— 自然，我并不怪友人们多嘴，他们的建议是善意的，是为教我注意思想教育的。

此剧的缺欠并不止上述的两点，不过这两点是最大的，所以特意提出来说说。

《方珍珠》剧本的好处坏处有如上述，不过这是自我检讨，难免还有不确当的地方。我希望多多听到别人的批评。

载一九五一年一月二十五日《文艺报》第三卷第七期

谈《将相和》

《将相和》的成功是两方面的：改编的成功，和营业的成功。改编成功，因为它尽到了将古比今的教育责任—— 爱国必要团结。营业成功，因为它有叫座的能力—— 谭富英和李少春领导的两个剧团，无论在北京、天津、上海，还是沈阳，每一贴出此剧，必卖满儿；而且能在一地连演十场，二十扬，上座不懈。

有这两方面的成功，才是真成功。只顾教育性，而不能卖座，艺人们的生活便受影响；反之，只顾营业，而缺乏教育性，又何必多此一举去改戏。

《将相和》 成功的原因：

(一) 这出戏是由三段戏 (每一段都自成单位) 串到一处的。那三段戏，《完璧归赵》《渑池会》与《负荆请罪》，不单是大家所熟悉的，而且曾经被名演员唱红过—— 《完璧归赵》是已故刘鸿声的，《将相和》 (即请罪) 是二十年前女名角恩晓峰的拿手好戏。《渑池会》 虽在近二十年来不大演出，可是大家还都记得 “扑油锅” 那一场。这些好根底教今天的将相和有了好人缘—— 京戏观众不厌烦听老戏,只要唱得好。推陈出新是好办法，此即一证。

(二) 大概的说，《完璧归赵》 一段是唱工戏，《渑池会》

和《请罪》是做工戏，三段合起来，便有唱有做，不单调；况且改编了的此剧又加上开打，就更火炽。有人批评：在此剧中，老将廉颇不应起打。京戏中的大将们，按理说，为保持大将风度，都不该耍枪弄刀；可是，若大将都不表现武工，有许多武戏可怎么唱呢？“文武带打”是观众们所喜的，假若一定要只表现老将廉颇的智谋韬略，而不准他耍大刀，何不另写一本话剧？批评京戏应从京戏的形式着眼，不应从别种形式说起。在旧戏里，大将的武功与武工是分不开的。

㈢此戏的演出，没有灯光布景。这说不定也足以教观众感到舒服；他们也许这么想：戏是改了，可看起来还像京戏。在此戏中，京戏的唱、做、念、打，都应有尽有，看着顺眼，痛快；不像有些改编的旧戏，角色在许多块布幕中挤出挤进，怪蹩扭。

㈣好多旧戏的一个大毛病是写得粗枝大叶。可是，假若技巧弄得好，这粗枝大叶却能产生很明显的效果。赵云勇敢，为什么？因为他独自在长板坡千军万马里七出七入。这七出七入并没有什么细腻的描写，而只是勇猛开打。结果呢，观众们看了大打特打之后，的确明白了赵云真是胆大包身。假若我们在每一场开打之前，教赵云有一段独白，说出他的心理，像《哈孟雷特》那样，恐怕倒失去了效果。《将相和》用的都是老技巧，因此，有些地方它也难免粗枝大叶。我们可以找出它的许多漏洞和不妥当的地方。但是，我们要问：这出戏，虽然有粗简的地方，到底得到预期的效果没有？回答是肯定的。尽管是专去听唱或看开打的人，看完了也会受感动，得到思想教育。旧戏的技巧往往限制住剧作者，教他没

法不用粗线条的写法。可是，假若他真懂技巧，他就会利用这个办法，使角色的性格很明显，用几个突出的动作，得到明确的效果。在今天，我们批评改编过的戏，须注意戏的总效果，而不当太细腻地逐一推敲细节。每一细节都入情尽理，合于历史，当然很好，可是那些细节是否都能用旧戏技巧 表现得出呢？多添冗长的道白，详述一切，不是好办法。因此，我说：《将相和》的好处是虽略嫌粗略而得到了效果，它也就是好戏。粗而有力就好，细而罗嗦不行。

京戏的观众注重唱、做、念、打。他们不花钱去听演说。《将相和》能在这四项上满足他们，所以它能叫座。在全剧中，这四项又支配得很匀妥，所以观众就看完全剧才走。能匀妥地支配唱、做、念、打，戏就完整，无零碎杂乱之弊。京戏怕零碎，怕杂乱。有人批评：秦王的戏不够，廉颇的战略没交代……我不以为然。这出戏是在尽量保留旧本子所有的东西的宗旨下，设法使文武同心、共御强敌的思想教育特别显明。它既沿袭旧本子的技巧，就不能把所有的角色都从新写过，而且也无须把每个角色的生活各方面都顾到——那不是写戏或改戏，而是写历史。我们在今天不能苛求演义戏真变成为历史戏，我们的条件还不够。（旧戏中的历史戏，实在很少是严格遵照史书写成的，所以我管它们叫作演义戏。）那么，假使我们非给秦王添戏不可，非把剧中人每一行动都有详细的说明不可，也非说明廉颇的战略等等是什么不可，我看哪，这出戏便须演三天三夜了。改戏须顾及艺人的能力、观众的要求、技巧的限度及思想教育，而不必一定要满足历史学家。

（五）假若今天的社会还是解放前的社会，这出戏不会红。

现社会的观众要看有思想的戏剧，所以大家欢迎《将相和》。注意，我说的是有思想的“戏剧”，而不是别的东西；戏剧必含有娱乐性。这就是说人们要从悦耳的歌唱、鲜明的行头、熟练的武工、精彩的作派等等中接受思想教育。《将相和》有唱有念有做有打，也还有思想教育，所以它成了功。当然，这并不是说，《将相和》已经是完美无疵。不，它还有许多缺点。可是，尽管它有缺 点，它还是今天最成功的一出戏，因为它知道怎样保存与尊重京戏原有的技巧，从而利用这些技巧去宣传思想教育。它知道怎样不脱离群众。

(六)《将相和》的演出是就着演员的长处而各有增减的，谭富英与李少寿所演的不完全相同，裘盛戎与袁世海所演的也不完全相同。结果是各展所长，异趣同归。这是因为编剧者与导演者切实地与艺人合作，乃能“大家想来”，灵活运用。正因为剧本有粗枝大叶之处，就有了弹性，能使艺人就自己的所长，有所去取。这是个好办法。

(七)《将相和》的演出，因为有剧本，有导演，所以很严肃，连丑角也不随意开玩笑，配角也卖力气。因此，虽然它沿用三段老戏，而能使观众耳目一新。

上述七事，都是“捧”，而没指摘毛病，因为我知道一出戏的成功实在太不容易，所以宁愿多表扬，给编剧者，导演者与演员以鼓励，而不便吹毛求疵，使他们扫兴。

载一九五一年一月《文艺报》第二卷第七期

《龙须沟》写作经过

在我的二十多年的写作经验中，写《龙须沟》是个最大的冒险。不错，在执笔以前，我阅读了一些参考资料，并且亲临其境去观察；可是，那都并没有帮助我满膛满馅的了解了龙须沟。

不过冒险有时候是由热忱激发出来的行动，不顾成败而勇往直前。我的冒险写《龙须沟》就是如此。看吧！龙须沟是北京有名的一条臭沟。沟的两岸住满了勤劳安分的人民，多少年来，反动政府视人民如草芥，不管沟水（其实，不是水，而是稠嘟嘟的泥浆）多么臭，多么脏，多么有害，向来没人过问。不单如此，贪官们还把人民捐献的修沟款项吞吃过不止一次。一九五〇年春，人民政府决定替人民修沟，在建设新北京的许多事项里，这是件特别值得歌颂的。因为第一，政府经济上并不宽裕，可是还决心为人民除污去害。第二，政府不像先前的反动统治者那么只管给达官贵人修路盖楼房，也不那么只管修整通衢大路，粉饰太平，而是先找最迫切的事情作。尽管龙须沟是在偏僻的地方，政府并不因它偏僻而忽视它。这是人民政府，所以真给人民服务。

这样，感激政府的岂止是龙须沟的人民呢，有人心的都应当在内啊！我受了感动，我要把这件事写出来，不管写得

好与不好，我的感激政府的热诚使我敢去冒险。

可是，怎么写呢？我没法把臭沟搬到舞台上去；即使可能，那也不是叫座儿的好办法。我还得非写臭沟不可！假若我随便编造一个故事，并不与臭沟密切结合，便是只图剧情热闹，而很容易忘掉反映首都建设的责任；我不能那么办，我必须写那条沟。想来想去，我决定了：第一，这须是一本短剧，至多三幕，因为越长越难写；第二，它不一定有个故事，写一些印象就行。依着这些决定，我去思索，假如我能写出几个人物来，他们都与沟有关系，像沟的一些小支流，我不就可以由人物的口中与行动中把沟烘托出来了么？他们的语言与动作不必是一个故事的联系者，而是臭沟的说明者。

好！我开始想人物。戏既小，人物就不要多。我心中看到一个个杂院，紧挨着臭沟沿儿。几位老幼男女住在这个杂院里，一些事情发生在这小院里。好，这个小院就是臭沟沿上的一块小碑，说明臭沟的罪恶。是的，他们必定另有许多生活上的困难，我可是不能都管到。我的眼睛老看着他们与臭沟的关系。这样，我就抓住臭沟不放，达到我对人民政府为人民修沟的歌颂。至于其中缺乏故事性，和缺乏对人物在日常生活中的描写，就没法兼顾了。

这本戏很难写。多亏了人民艺术戏剧的领导者与工作者给了我许多鼓励与帮助，才能写成。他们要去初稿，并决定试排。我和他们又讨论了多次，把初稿加以补充与修改。在排演期间，演员们不断地到龙须沟——那里奇臭——去体验生活。剧院敢冒险的采用这不像戏的戏，和演员们的不避暑热，不怕脏臭，大概也都为了：有这样的好政府而我们吝于

歌颂，就是放弃了我们的责任。

焦菊隐先生抱着病来担任导演，并且代作者一字一句的推敲剧本，提供改善意见，极当感谢。假若这本戏在演出时，能够 有相当好的效果，那一定是由于工作人员和演员们的工作认真与努力，和焦先生的点石成金的导演手法。

载一九五一年二月四日《人民日报》第五版

《龙须沟》的人物

北京人民艺术剧院现在演出的《龙须沟》，与我的《龙须沟》剧本原稿，是不完全一样的。我不十分懂舞台技巧，所以我写的剧本，一拿到舞台上去，就有些漏洞和转不过弯儿来的地方。这次焦菊隐先生导演《龙须沟》，就是发现了剧本中的漏洞与缺欠，而设法略为加减台词，调动场次前后，好教台上不空不乱，加强了效果。焦先生的尽心使我感激。

可是，对于剧中人物的性格，焦先生完全尊重作者的创造，没有加以改动。因此，舞台剧本与原著虽在某些地方互有出入，可是双方的人物性格是一致的，全剧的情调也是一致的。

假若《龙须沟》剧本也有可取之处，那就必是因为它创造出了几个人物——每个人有每个人的性格，模样，思想，生活，和他（或她）与龙须沟的关系。这个剧本里没有任何组织过的故事，没有精巧的穿插，而专凭几个人物支持着全剧。没有那几个人就没有那出戏。因此，要谈此剧的创作经过，也就必须先谈剧中人物是如何创造出来的。这就是这篇短文的内容。

在写这本剧之前，我阅读了修建龙须沟的一些文件，还

亲自看修建工程的进行，并请托人民艺术剧院的青年同志随时到龙须沟打听我所要了解的事——我有腿疾，不能多跑路。大致的明白了龙须沟是怎么一回事之后，我开始想怎样去写它。想了半月之久，我想不出一点办法来。可是，在这苦闷的半个月中，时时有一座小杂院呈现在我眼前，那是我到龙须沟去的时候，看见的一个小杂院——院子很小，屋子很小很低很破，窗前晒着湿淥淥的破衣与破被，有两三个妇女在院中工作；这些，我都一一看全，因为院墙已塌倒，毫无障碍。

灵机一动，我抓住了这个小杂院，就教它作我的舞台吧！我开始想如何把小院安插上几个人——有了人就有了事，足以说明龙须沟的事。我写惯了小说，我知道怎样描写人物。一个小说作者，在改行写戏剧的时候，有这个方便，尽管他不大懂舞台技巧，可是他会三笔两笔画出个人来。

首先来到我的心中的是女性们，因为龙须沟一带的妇女有她们特殊的地位——妇女都能作工挣钱，帮助男人们过日子；因此，这一带的姑娘不轻易嫁给“沟外”的人，以免损失了劳动力。我想出来王大妈母女：一老一少；一守旧一进取；一明知沟臭而安居乐业，一知道沟臭就要冲出去。对于这母女，我刻画母亲较详，女儿较弱，因为母亲守旧，可以在全剧的进行中发生阻抵作用；女儿勇往直前表现两下子就够，不必太多。再说母亲既守旧，我便可以充分地利用我所知道的“老妈妈论”，教她老有话说。这些老妈妈论不便用在女儿口中，因而她就有一句说一句，不多扯闲盘儿，看起来倒真像个天真的女孩子。

紧跟着，我便想起程疯子。他的作用是多方面的，待我慢慢道来：㈠他是艺人，会唱。我可以利用他，把曲艺介绍到话剧中来，增多一点民族形式的气氛。㈡他有疯病，因而他能说出平常人说不来的话，像他预言："沟水清，国泰民安享太平。"等等。㈢他是个弱者，教他挨打，才更能引起同情，也足说明良善而软弱是要吃亏的。㈣他之所以疯癫，虽有许多缘故，但住在臭沟也是一因；这样，我便可以借着他教观众看见那条臭沟；我没法把臭沟搬到舞台上去。

他必须是个艺人，否则只会疯闹，而毫无风趣，便未免可怕了。而且，有个受屈含冤的艺人住在龙须沟，也足以说明那里虽脏虽臭，可还是个藏龙卧虎的地方。

疯子的妻，娘子，正和许多住在龙须沟的妇女一样，是勤苦耐劳，而且有热心肠的。她和王大妈的性格虽不相同，可是都有同样的高尚的品质，能够用自己的劳力挣饭吃，不仰仗别人，而且遇必要时会养活别人。假若王大妈有个疯丈夫，她也同样的会负起养活他的责任的。尽管王大妈胆小，不愿出门，可是遇必要时，她也会像娘子那样去到街头卖香烟去。她们挣扎的力量是无穷尽的，我并没有把她们写成典型人物的企图，可是我深知道，并且尊敬她们的高贵的品质，所以我能使她们成为在舞台上站得起来的人物。

王、程二家之外，我想出丁家。男的丁四是蹬三轮车的。我教他以蹬三轮为业，一来是好教他给臭沟作注解——一下雨，路途泥烂，无法出车，就得挨饿；二来是我可以不费多少力气便能写出他来——我写过《骆驼祥子》啊。丁四可比

祥子复杂，他可好可坏，一阵儿明白，一阵儿糊涂。他是生长在都市里的人，事不顺心就难免往下坡儿溜。这样，他就没法不和丁四嫂时常口角，甚至于打架。丁四嫂也是个“两面人”：她的嘴很野，可是心地很好；她勤苦可又邋遢。她的矛盾是被穷困所折磨出来的，这也就是我创造这个人的出发点——明白了穷人心中的委屈，才能明白他们的说话行事的矛盾。

我给丁家安排了两个孩子。在剧本中，这两个孩子还很小，所以没有什么性格上的发展。在排演时，能被找到的儿童演员都比剧中的孩子大一点，所以导演为他们增多一点事情，以便近 情近理。

龙须沟上并没有一个小杂院，恰好住着上述的那些人，跟我写的一模一样。他们是通过我的想象而住在一块儿的。我不是要写一篇龙须沟的社会调查报告，而是要写一本话剧，所以我的人物必须负起戏剧的责任。在我想到这几个人之前，我已阅读了好几篇关于龙须沟的社会调查报告；可是，这些报告并没能拦住我去运用自己的想象。赶到我已想出这几个人物，我才教他们与报告中的资料相联系。这就是说，我是先想出戏剧性的人物，而后才把他变成龙须沟的人物。反之，假若我不折不扣的去写实，照着龙须沟上的某一小杂院去写，实有其地，实有其人，像照相片似的，恐怕我就没法子找到足够的戏剧性了。

在上述的三家子而外，我还需要有一个具有领导才能与身分的人。蹬三轮的，作零活儿的，都不行；他必须是个真正的工人。龙须沟有各行各业的工人，可是我决定用了泥瓦

工，因为他时常到各城去作活，多知多懂，而且可以和挖修臭沟，添盖厕所，有直接关系。就以形相来说，一般的瓦匠都讲究干净利落，（北京俗语：干净瓦匠，邋遢木匠。）我需要这么一个人。这样，赵老头就出了世。

在龙须沟，我访问过一位积极分子。他是一位七十来岁的健壮的老人，是那一区的治安委员。可惜，他是卖香烟与水果的。想来想去，我把他的积极与委员都放在赵老头儿身上，而把香烟摊子交给娘子。

对赵老头，我教他刚强正直勇敢，而不多加解释。这是出小戏，没法详细的介绍每一个人的身世与心理，我以为，他既是工人，他就该起带头作用，领导作用；若钩儿套圈儿的啰嗦不休，恐怕倒足以破坏了他的刚直勇敢。

好，我凑够了小杂院里的人。除了他们不同的生活而外，我交给他们两项任务：㈠他们与臭沟的关系。㈡他们彼此间的关系。前者是戏剧任务，后者是人情的表现。若只有前者，而无后者，此剧便必空洞如八股文。

“院外”的人物，只有刘巡长与冯狗子。刘巡长大致就是《我这一辈子》中的人物，冯狗子只是个小流氓而已。

原剧中没有小茶馆掌柜的，因为我觉得教他混在群众场面里也就够了。排戏时，添加了他，的确显得眉目清楚。

想好了人物与他们的任务，写起来就很快了。我差不多是一口气写完了三幕的。这，可就难免这里那里有些漏洞；经焦先生费心东安一个锯子，西补一点油灰，它才成为完整的器皿。不过，我还是用原稿去印单行本，为是保存原来面貌。我希望人民艺术剧院把焦先生的舞台剧本也印出来，两相参

证，也许能给关心戏剧的人一点研究资料。

载一九五一年二月二十五日《文艺报》第二卷第九期

新文艺工作者对戏曲改进的一些意见

这篇报告[①] 是集合了好几位新文艺工作者的对戏曲改进的意见，由我执笔写成的。

我们首先向老解放区和新解放区的参加了剧改与曲改的同志们致敬，因为经过他们的热诚与努力，戏曲改进的工作才有了今天的初步成绩—— 第一步是最难走的，而他们都是敢走，并且走了第一步的人。在这里，我们应当特别提出参加戏曲改进的男女演员—— 包括演员、文武场面，及龙套。由于他们从学习而改造了思想，由于他们的从认识而实践了为人民服务的责任，戏曲改进才成为普遍的运动；否则专凭文字上的宣传与倡导，这一运动就不易很快的与社会谋面，也许到今天还不过是纸上谈兵而已。

其次，我们愿意坦白地承认：从五四运动起，直到毛主席在延安文艺座谈会讲话的时候，我们新文艺工作者对戏曲改进这一问题并没有深入的研究过，因而往往忽视了它的重要。在五四运动中，文艺工作者多半只看见了旧戏曲中的封建、迷信等毒素，与其中的某些淫荡的动作，丑陋的形象，低

① 指 1950 年 11 月 27 日在全国戏曲工作会议上的发言。

级的趣味，嘈杂的锣鼓，于是就大刀阔斧的去攻击，扫荡，而忽略了它们的在艺术上的成就，与在民间的力量。他们想用西欧文艺传统中的话剧取而代之。这用意虽善，可是在扫荡狂潮过去之后，话剧并没能代替了旧戏，新歌曲也没能代替了民间曲艺，而大家也并没有去深究此中的原因，只取了视而不见的态度，一任旧戏曲自生自灭，随它去吧。虽然一部分旧艺人和一部分文人还不单随时的编演新戏新曲，并且在（单就旧戏来说）演技，化装，唱腔，行头，各方面加以改动，可是这只凭编者与演者的独出心裁，以期在技巧上故事上能一新观众的耳目，以广招徕，而在思想教育上因缺乏明确的领导（军阀们与国民党反动派是只会欺压艺人，与摧残艺术的），就没有一定的方向与适当的注意。这样改动了的戏曲，只是帮助艺人们各显身手，分门立派，偏重技巧的翻新，而没有充足的注意到教育意义。

在抗日战争中，利用戏曲的旧形式，装上抗敌爱国的新内容，曾经成为全国文艺界的一种运动，而旧戏曲就随着这运动渐渐得到文艺工作者的重视。可是，在蒋管区内，当权的文武是那么惧怕发动民众，所以就连只为激励士气民气，目的只在共御外侮的文艺活动也受到打击与禁阻，而这一运动就僵死在蒋管区内，只能在真心抗日与信赖民众的解放区发展下去。

毛主席在延安文艺座谈会上的讲话，确定了文艺须为人民服务的方针。这，一方面使关切民间文艺的人有了思想上的依据，从而不再迟疑的，朝着毛主席指给的方向，努力于改造旧戏曲的试验；另一方面矫正了五四运动以来文艺方向

的一些偏差，清理了文艺思想上的混乱与纷歧。

近一年来，全国戏曲改进的工作，用不着说，是遵循着毛主席的原则上的指示—— 文艺须为人民大众服务—— 去联系实际的试验。我们新文艺工作者由于学习毛主席的文艺思想而认 识了这一工作的重要，同时也承认我们自己从前对这工作的欠了解与偏见。我们对由戏曲改进工作而来的艺人们与文艺工作者的团结，也感到兴奋。没有团结，就没有合作，而像戏曲改进这么繁重的工作，绝对不是任何一个人单枪独骑所能作得好的。在这里，我们又须指出：新文艺各部门的工作者，或因本位业务的忙迫，或因素来与旧戏曲无缘接近，或因多少还保存着点成见，一年来参加戏曲改进这艰巨的工作的还嫌很不够。这次全国戏曲改进会议能给我们以发言的机会，我们引以为荣；同时，我们希望此后能有很多的艺术家参加这重大的工作，由各方面研究，解决这一工作所涉及的问题，使戏曲改进能更普及，能更提高一步。

现在，我们陈述几项我们对戏曲改进的意见。在我们之中，有的对旧戏曲曾经下过一些学习的工夫，有的则是门外汉。因此，我们不敢盼望我们的意见都是成熟的，也就诚恳的请求批评。

我们先说对戏改的意见。

㈠戏改不宜太偏重京戏：一年来，文化部戏曲改进局在改编京戏上有了相当好的成绩，值得我们钦佩。戏改局既设在北京，北京又是京戏的大本营，那么先从京戏下手，自然是近水楼台，因便利而可以顺利进行。可是，依照我们的理解，京戏也是地方戏的一种。虽然它在脸谱上，唱腔上，行

头上，锣鼓上，都有它特殊的成就，而且给了其他的地方戏不少的影响，可是它既不能代替别种地方戏所负的责任，也不能代表旧戏。因此，我们以为改编京戏是北京市文教机关的工作，正如同各种地方戏的改革是各地方的任务。戏曲改进局是领导全国戏改的机关，它的职责，特别是在戏改刚刚开始成为全国普遍运动的今天，应当是 发动，组织，与领导，而不必太偏重改革某种地方戏的专业。发动各地方的艺人与文艺工作者，把它们团结起来，组织起来，而后给予政策上与思想上的领导，戏改才能在各地方活跃起来，才能在地方上生根发芽。我们知道，戏改局并没有完全忽略了这种责任，可是我们也时常接到较偏僻的地区的来信，询问在何处可以得到新剧本，和如何改编剧本，仿佛还不知道北京有个戏改局似的。所以，我们希望戏改局在联系各地方的艺人与文艺工作者，从而广泛的展开戏改工作上应更多注意一些。

诚然，京戏的改编是有示范的意义与效用的。可是，这效用并非全面的。举例说：京戏，川戏，梆子，汉戏里都有《失街亭》这出戏，而且在结构上与戏词上都大致相同。那么，改编了京戏的《失街亭》，川戏，梆子，与汉戏便也都可以参照改编。但是，与这几大体系距离远些的地方戏，便没有《失街亭》与类似《失街亭》的戏，也就得不到什么好处。这种地方戏的种类很多，为广大的民众所喜爱，不容忽视。假若各地的艺人们都有相当高的文化，他们自然会举一反三，看过改编了的京戏，就领悟到如何改造自己的戏。可是，我们的艺人的文化，无可讳言，并不都很高，而且思想的，业务的，技巧的包袱又都相当的沉重。那么，倘若他们不能与当

地的专家团结起来，不亲自用心去改造他们所熟悉的戏剧，就很容易不求深入的抄袭别处改编了的剧本，而失去自己原来特有的长处。戏曲改进不是戏曲统一，各地方戏越能保存特点才越能有益于观摩与精进。所以，我们希望戏曲改进局在发动各地的文艺局（处）和文联文协剧协而外，更从速选择中心地点，分设戏曲改进站，以便化整为零的，就地取材的，分别发动并发展各地方戏的改革。这样的推动戏改，似较改编一个地方戏的剧本更为重要。

上述的意见并不影响到我们对戏曲改进局一年来努力修改的态度，而动手修改的。我们赞同这态度。改得少，就不至于因修改而破坏了剧本原来的完整，而且容易被艺人接受。改得准，就能凭只增减三言五语，而明确的把思想教育在适当的地方表明出来。这个态度是改编一切旧戏所应保持的。在这里，我们还愿补充一点意见——假若一出老戏，经过检讨，认为可以不改，就爽性不必改。旧戏是最敏感的，一受到人民的冷淡，它会马上自动的收兵。因此，我们不必多把心血花费在将被民众所淘汰的东西上。

假若修改剧本是“各个击破”的办法，我们就也应当注意一个全面的问题，即如何创造工农兵在舞台上的形象与动作。在旧戏传统里，剧中人如果是工农或其他劳苦的人民，就往往用丑角扮演，而兵呢，多数不是龙套，便是打手。虽然丑角并不都是坏人，可是一与别的角色对照起来，总会教观众感到他们的人微言轻，不甚高贵。我们至少应当重新检定一次，看谁应当，和谁不应当，是丑；贪官污吏若应扮三花脸，那么劳苦诚实的人民便应另行造型，使丑恶的与高贵的

品质在形象上划分清楚。忠实劳苦的工农的动作也不该像丑角的滑稽轻佻，而该重新创造。这问题可真不小。工农的脸谱，动作，一旦由小丑解放出来，多少旧戏的戏词，作派，舞台上的地位，乃至于全剧的穿插，场次，都须大加改动。这是工农大众在旧戏里的翻身，是旧戏中的革命。现在，还没有人想出具体的办法，怎么检定丑角，怎么创造工农的新形象，新作派，与新舞姿。而且也不是短期间所能想得出，作得好的。因此，我们须马上发动专家与艺人研讨这问题。因研究丑角的问题，也许就能发现许多旧戏中的人物造型都不合理，像《吊金龟》中的张义是小丑，而无京剧剧本的钦佩。这些剧本大多数 是按照着“改得少，改得准”情无义的张宣反扮须生。戏剧是通过具体的形象在舞台上表演的艺术，那么人物造型若不合理，使邪正不分，贵贱颠倒，岂不比不妥当的台词为害更深吗？台词（以京戏来说），念的部分一“上口”便不一定容易被听懂，唱的部分大半听到腔而听不出字。所以，专凭改动几句唱或白，而欲收到戏改预期的目的，恐怕是不能愉快胜任的。这也就足以说明我们在前面所提到的：戏曲改进局应多注意较大的问题，而不必汲汲于修订几个剧本。

（二）旧戏宜吸收什么新的营养：旧戏，因为天天与民众见面，是很会随时吸收新的营养，来丰富自己的。它必须争取观众；有观众的支持，戏剧才有生命，艺人才有生活。所以，广泛的说，因为人民的要求与督促，戏改一向是欲罢不能的随时在进行着的。假若我们有工夫，我们可以选取任何一种旧戏，加以分析，都可以找出它怎样随时接受外来的影

响，充实自己。艺人对戏改并不完全生疏。

不过，在过去，旧戏的这种互相影响与交流，只能叫作变动，而不能叫作革命，因为它多偏重于演技的摹仿与剧本的交换，而很少顾及某一出戏中的，与戏剧一般的应有的思想教育。因此，它就很容易被统治者所利用，把民间产生的东西变为替皇帝公侯说话的工具。所以，在今天的戏改运动中，所应注意的不简单的只是演技等等问题（艺人们从多少年前就会干这个），而是思想问题。在这里所谓的思想问题，包括着艺人思想的改造，与戏剧的思想教育。艺人的思想若不改造，就会把正经的戏，因归哏讨俏，也给唱歪了。旧日舞台上的淫荡动作并不都是剧本里写就的。反之，艺人们懂得了思想的改造，他们就会严肃起来，规规矩矩的演唱；同时，他们也就会批判的接受外来的影响，会了解什么是戏剧的思想教育。这么说来，当前的迫切问题，必是先艺人，而后戏剧，吸收新思想的问题；这个问题一经解决，其余的问题就较比容易办了。旧艺人与旧戏所缺乏的营养主要的是思想，而不是技巧。

这就来了另一个问题。一年来，参加戏改工作的同志们似乎都晓得：京戏应在某处采用蹦蹦戏的手法，或秦腔应在哪里学学川戏的锣鼓等等，是不很重要的，因为艺人们早已那么办过了。可是，只有话剧还是个新东西，还没十分被唱旧戏的艺人注意过，于是有的人想抓住它作为改革旧戏的利器。

我们首先要问：利用话剧的手法处理旧戏，在传播思想上是不是非此不可的？回答是很明显的：旧戏也能传播思想；

要不然，我们还不必改革它呢。话剧传播思想也许比旧剧便利一些，但是为民众所喜爱的旧戏的演技，脸谱等是话剧所缺乏的。设若专从传播思想的便利而连行头、脸谱、锣鼓一概撤销，完全变成话剧，那必定是违反改革旧戏的原则的。话剧是话剧，旧剧是旧剧，它们是各成体系，谁也代替不了谁的。

用话剧手法处理旧剧既不是思想问题，那么就必是技巧问题了。既是技巧问题，就不必非用不可，最好大家随便。不过，有的人以为旧戏的形式必须突破，才能提高，而突破的利器是话剧形式。我们不完全同意这个看法。不错，由中国的文艺传统来看，话剧形式自然较为新颖；可是，话剧形式在西洋也并非一成不变，而且在最近二三十年中戏剧家们时时感到形式拘束的烦恼；其中，有的剧作家甚至愿意摹仿中国旧戏的形式。对他们，中国旧戏的形式是新颖的，取消布景与道具，以减少累赘。这种去繁就简的趋势虽非普遍的运动，可是它却肯定了中国旧戏的形式之不无可取。因此，话剧与旧剧的形式问题也许要经过多年 的讨论，还难分出高低上下，我们若是在今天便断定话剧的形式必是提高的形式，便嫌有点武断。我们必须注意提高，但是要小心，利用话剧方法来提高，也许很好，也许反而庸俗化。

有的人以为旧戏因形式的拘束，难得接触今日的现实，所以须利用话剧的手法增加旧戏的弹性。在这里，我们愿意指出：旧戏中发展得较早的，像京戏，汉戏，秦腔等等，因一切已成定型，弹性较少；发展得较晚的，像蹦蹦戏，越戏等，因正在发育生长，弹性较多。我们以为弹性较少的戏，既已

有高度的艺术组织，就不必勉强加入新的东西，扯碎它的完整；而且，我们若能作深入的研究，我们就能利用它原有的丰富的技巧，推陈出新。至于弹性较多的地方戏，它可能的发展为话剧，也可能的发展为小型歌剧。我们以为它应取后一条路线，因为在技巧上既驾轻就熟，在经济上也可省下另行装备的费用。况且话剧已有了相当的基础，而小型歌剧则当急起直追，从速发展。在今天，地方戏的改进应占戏改中的首要地位。总之，各种地方戏的发展迟早不同，形式各异，我们应当因势利导，给他们分别找出新路数来，而不可按照同一的方法使它们都变成一个模子磕出来的东西。我们要革新，同时也要尊重原有的技巧，一味贪新，而忽略了推陈出新，一定是不妥当的。

我们看到的改编过的旧戏还不很多。可是，其中已有两种：一种是有灯光布景与道具的，一种是没有的。据我们看，用了灯光与布景的并不比没有用它们的更好，而且有时候灯光布景反倒是一种障碍。灯光往往使脸谱与袍带变暗或变色，失去它们的鲜明美丽的预期的效果，也往往使面部表情看不清楚。布景与道具呢，亦往往阻碍了出场下场的亮相和其他动作，减少了身段的美。而且，布景与道具越求逼真，就与剧中人的动作越不调谐，因为旧戏中的手式身段并不与真山真水相配备，而是由虚拟渐渐成为固定的技巧的。我们并不反对旧戏去吸收话剧的成分，假若这么办足以使旧戏的优点更彰显出来；我们可是不同意用些薄弱的点缀，损伤了旧戏的朴素与深厚。

旧戏中的身段，锣鼓等等，是由民间艺人多少年代的心

血，就着简陋的舞台条件，创造出来的。假若我们能想象到，当初舞台条件是那么简单，而艺人们居然能得心应手的，一扬马鞭即走出千里，双手作式即出得门来，我们便不能不承认民间艺人具有卓越的创造天才，与科学的方法。今天，我们的舞台条件在大都市里确实比从前多了一些，所以旧戏的技巧也就该随着改变。我们以为在这改变的过程中，我们应当先用科学的方法去研究一番，而后再决定何去何取。要不然，我们就很容易犯错误，把好的删去，而添上些不值钱的东西。举个例说，旧戏里元帅升帐，先出四将。虽然仅有四将，但因脸谱；锣鼓，行头，起霸种种关系，也足以便人感到军部的森严，与将官们的威风凛凛。假若我们必在宝帐的后边挂一张山林的画片，表示靠山近水，安营扎寨，则四位将官在林木群峰之前，既嫌太少，也就减去威风。

我们知道，因为爱好旧戏而钻到它里边去，成为戏迷，主观的说旧戏里一切都是好的，都不许改变，一定是错误的。反过来说，假若有人以为旧戏处处荒谬，话剧样样高明；就是一张不值钱的山林画片也必须挂起来，以壮声势，便有些太偏。

旧剧中最贫弱的部分倒是音乐，乐器与歌唱都嫌太简陋。因此，虽然旧戏里的唱工极关重要，可是现有的歌腔与锣鼓并不能充分表现复杂的感情。在这里，我们希望有更多的音乐工作者来参加戏改工作，把旧戏的音乐提高一步。京戏等大戏的音乐比较复杂，可是已经不够丰富；近来有不少的小地方戏又摹仿京 戏的锣鼓与歌腔，未免因陋就简，不是发展地方戏的好办法。小地方戏，我们以为，宜尽力吸收丰富的

民间曲调与音乐，好成为各具特殊情调的小型歌剧。

㈢怎样运用思想教育：在前一段里，我们提出戏改为什么应当主要的是思想问题；现在，我们谈谈怎样把新思想渗入旧戏里去。从我们看到过的改编与新编的京戏和其他地方戏里，我们发现：

⑴ 热心传播新思想，而没能把思想消化在艺术形式中的，都必然的失败，因为冗长沉闷的说教不是人所喜欢的。我们在前边用的那个“渗”字，是有用意的。在戏改中，我们必不可太性急，把整堆的思想硬塞入观众的脑中去；那不单没有益处，而且会引起观众的反感，而艺人也会因失败而失望。

⑵ 发展得较比成熟了的旧戏，像京戏，秦腔，汉戏等，是宜于表演历史故事的。在旧日的历史戏里，无疑的它们往往因替统治阶级说话，而有力的传播了封建思想。可是，今天我们若为灌输新思想，而必求将古比今，勉强的影射，也不妥当。历史是历史，我们若忠实于历史，便很难找到恰足以影射现今的故事。若在故事中硬添上原来所没有的，使月下老人提倡婚姻自由，或叫王昭君去团结少数民族，就都成了笑话。在改编旧戏上，我们须取必不得已的态度，矫正旧戏里的大毛病，而不必看见皇帝就杀，遇到大臣即斩；把皇帝大臣都杀光，也许历史就不像历史了。在编新戏上，我们要很小心的，别用今天新闻纸上的资料与道理，假充作历史。假若今天的革命思想与事实都与秦汉的古事吻合，我们今天的伟大的，空前的，人民革命的成功，就既不伟大，也不空前了。我们须重新解释历史，而不可随意改变历史。我们须

从历史故事中取得教训，而不能把它说得和今天的新闻一模一样。

⑶ 给神话故事加上我们今天的知识与道理，一定不是丰富，而是破坏神话的办法。神话是民族童年时代的产物，所以天真可爱。剥夺了儿童的天真是不近人情的。神话是原始社会中，人民对自然现象的科学解释。他们不晓得那些现象的所以然，于是就编出一些“想当然耳”的故事来说明它们；有了这样的故事，自然现象就有了系统，有了着落，大家才感到安心，不再生活在一个茫然无知的混乱状态里。他们的这种解释虽然并不合乎科学，可是故事性很强，带着人间创造力最高的想象，组织，与美丽。人民的知识逐渐提高，可是知识并遮掩不了神话的光华美好。神话成了艺术的一个策动力；一直到今天，不单儿童们喜爱它们，就是艺术家们也还时时由它们得到灵感。原始人民的想象力与创造力是无从找到代替物的，神话也就永远是神话，自成一格，传之久远。我们今天的责任是使神话，在戏剧形式里，怎样更美丽更奇幻，而不是用我们的知识消灭或歪曲它们。假若我们必定把嫦娥奔月也写成为阶级斗争的结果，就不免唐突了神话，作出什么也不像的东西来。恐怕乱改神话戏的人们的最重要的理由是要破除迷信。可是，神话是幻想，是寓言，是讽刺，并不提倡迷信。《嫦娥奔月》的故事里，并不要求我们崇拜嫦娥，或宣传得罪她便有什么惩罚。《天河配》的故事里也不强迫我们——像传教士那样——信什么宗教。神话中的神仙是原始人民创造出来的，是人与自然现象在想象中的结系。在那时候，人民有创造神的自由与勇气，人民敢把人性给了星宿雷

雨。因此，我们不必太胆小，认为一按照神话的本来面貌编成戏剧，观众便会马上成为什么宗教的信徒。神话并不像宗教那样有实际的组成，引诱人们相信什么与惧怕什么。神话若是也有类似说教的地方，那就多数是寓言，寓言的目的是规劝，不是迷信。我们必须把神话与迷信分别清楚；要不然，随便的把神话戏破坏了，或是消灭了，一定是文艺上的一个损失。

⑷ 关于戏班制度的改进：旧戏班制度是戏改的最大障碍。一个思想改造了的艺人，在没有改造过的戏班里，是不会发生什么作用的。有了民主作风的戏班，艺人们才能各施所长，把戏剧搞好。我们在这一问题上，不想全面的说明，而愿只就与戏改密切相关的地方陈述一些意见。

⑴ 没有民主作风的戏团，排演新戏几乎是不可能的。以仍旧受着剥削的艺人，而去排演打倒封建的戏剧，也是不能想象的。今天所需要的新戏，不仅戏要新，而且演法也要新。假若一出很好的新戏，而演法仍照旧日的惯例，名角出风头，配角敷衍了事，便不能成功。今天的戏需要全体演员打成一片，主角好，龙套也好。那么，假若配角与龙套的待遇还是仅够喝粥的，他们就没有力气可卖，没法要求他们卖力气。因此，我们要求戏曲改进局加紧的去推动这一实际的，关键的，改善工作，好教戏改运动更确切的活跃起来。

⑵ 在这里，我们恳切的向京戏与秦腔等大戏的艺人提供忠告。在改善了戏班制度的评戏班及各地方戏班，在过去的一年里，有了很显然的进步与成就。假若大戏戏班的艺人，只凭原来技巧的优越，而不大关心改善戏班的问题，他们的

优越会不久就变为落后。改善了的戏班，班里的每一个人都为业务努力，因而在唱腔、行头、音乐，各方面吸收新的东西，使原来的戏剧日新月异。那么，京戏班们若不努力于制度的改善，大家还墨守成规，不求进展，那可就相当的危险了。今后，只把握住几句谭腔，或几手杨派武生的扑跌功夫，是不会教一个艺人高 枕无忧的。

⑶　戏班制度改善之后，导演制度才能行得通，因为在这制度之下，主角与配角是共同为了一出戏去努力，在艺术面前，大家都是平等的。有了导演制度，每个演员才能有一定的任务，不容敷衍了事。这样，旧戏才能欣欣向荣，得到新的生命。演员的技术才会都有进步，得到平等的发展。只凭有了几本新戏，而没有导演制度，是不会教戏改工作走得很远的。

⑷　我们在前边说过，旧戏的改造不必一定采用话剧的方法。可是，话剧演员的体验生活是每一个旧戏艺人应当照办的。没有生活的体验，就创造不出新的角色的形象与动作来，而旧戏的革新是必须创造工农兵等角色的。只凭换换台词，改变一两个唱腔，是不会把旧戏改好的。这可就又与改善戏班制度大有关系：演员们的待遇若不合理，演员若始终认为自己只是个雇员，他们便不会热心的，也没有时间，去下体验生活的功夫，而旧戏也就永远一成不变，露不出新面貌来。

现在，我们说说对曲艺改进的意见：

以北京来说，曲改比戏改作得好。曲艺的改编与新编都不像改戏与编戏那么复杂，演出也较比方便，写家与艺人就

占了些便宜；自然，我们并不因此而对参加了曲改的写家与艺人减少敬佩。

曲艺界艺人应如何组织民主作风的班子等问题，我们在此不多说，因为他们的问题大体上与戏班子的差不多。我们只就曲艺界特有的几个问题简单的说一说。

㈠ 曲本问题。我们所看过的，听过的，新曲艺来说，我们发现：

⑴ 一年来大家所写的通俗文艺作品，是唱的多于说的。因此，相声与评书 （都是说的） 就改进的不多，相声与评书的艺人也相当的感到冷淡与苦闷。拿相声与评书比较，相声的问题似乎简单一些，因为相声艺人经过思想的学习，他们就会运用旧有的技巧，而改变了讽刺与嘲弄的对象—— 以前，他们嘲弄穷人，现在就把舌锋转向了剥削穷人的人们。没有一位写家，也没有一位艺人，能够写出一篇不能增减一字的相声。相声的段子都是随说随修改，用多少人的聪明与相当长的时间，才会把一段话洗练得像个样子了的。这样，文人们所写的相声，只求足供艺人们的参考，也就够了；艺人们会替文人把它慢慢修改好了的。要紧的倒是与曲艺改进有关的机关如何经常的与艺人们联系，以便随时矫正艺人们的思想。照顾艺人们的思想，艺人们就会创作相声。

评书问题可不这么简单。最简便的办法当然是艺人改说新小说。可是，哪一部新小说具备拿到民间去评讲的条件呢？次好的办法是有几部改好了的《水浒传》、《三国》、《包公案》等老书，供艺人应用。可是，这样的书连一部还没有！评书艺人必须有说服听众的道理和技巧。戏，曲，乃至于相声，

都有写好了的台词，而台词就负责传达思想。评书艺人没有固定的讲词，而只凭自己的语言随讲随批。那么，在思想上，他就须高于戏曲的艺人，以便讲得头头是道；要不然，一知半解的去乱说，就必犯严重的错误。在技巧上，在说旧书的时候，艺人本诸师傅，加以自己的体验，能够说得天花乱坠。一旦教他说新书，讲新道理，老的技巧套数不见得都适用，而新技巧还未产生，可怎么办呢？在这里，我们要求戏改局多多注意这一方面的问题，好一方面使评书艺人找到出路，一方面教广大的听众得到好处。

⑵ 在新曲本中，短段子多于长段子。这原因是写家们集中在都市，于是就按照都市艺人所需要的去写二百句以内的曲本。这是个偏差。乡村与小都市需要能唱几点钟或几天的故事。乡村能听到新曲子，才有普及可言；可是供乡村用的长段子现在还不多见。这样，改造小都市与乡村艺人的思想，与发动各处的教师，学生，及知识分子，帮助艺人去创作长篇，实属当前急务！

⑶ 过去一年中所创作的曲本大约可分为三类：第一类是为“赶任务”而写成的——遇到防疫便写防疫，遇到颁布新婚姻法便写婚姻法。这样的曲本，因为缺乏故事性，往往不被艺人采用；就是被采用了，也不受听众的欢迎。不过，这类作品，还有写作的必要，因为它是负着随时宣传所该宣传的思想与知识的重大责任的。为了加强它的宣传性，也许应设法加入故事，使读者与听众感到更多的趣味。第二类是有真的或想象的故事的。代替了一部分旧曲子的就是这一类的曲本。一般的说，它们的文字不都比旧曲子里的坏；可是在

人物的描写及故事的组织上，有的还赶不上旧曲子里的。这是因为作者对生活的体验还不够，技巧还欠熟练。过去的一年假若已经给曲本打下个改进的基础，今后就应当是加工细制的时节了。作家们应当更密切的与艺人联系，合作；应当更注意生活的体验，与大众语言的运用。第三类是工人学生所写的简短有劲的快板。这个形式不太拘束，而且谁都能唱的体裁，深为工人学生所喜。用它，他们可以很快的写出或长或短的一段，道出他们的思想与感情。用它，他们也会创造出简单的歌舞剧来。我们提出这件事实，因为我们希望注意工厂文艺的人们不要忘记照顾到快板的创作，而且也希望作家们能以快板的形式创作些较长的，以劳动模范等为内容的读物，供给工人与青年们，使读与唱，学习与娱乐，很容易的结系起来。

㈡ 音乐问题。旧曲艺中的音乐，虽然用的乐器比旧戏里的少，可是在腔调与板眼上有的比旧戏还要复杂。旧戏艺人往往由京音大鼓与单弦里学到新腔。就是那唱法较比简单的鼓书，如有必要，也能随时吸收新的音乐。在这里，曲艺在音乐方面的发展，也许比旧戏更占优势。怎么发展曲艺中的音乐，是音乐工作者当前的重要课题，因为除了它本身的问题而外，还可以供给地方戏一些参考资料。

一般的说，被艺人们采用了的新曲本，在文字上并不比多数的旧曲子坏，在思想上都比旧曲子强。可是，听众们还往往觉得旧曲较比好听。这除了新人新事听起来耳生而外，还有个很重要的原因——音乐问题。旧曲子，经过多少年和多少艺人的加工琢磨，全篇的情调和字句的感情都严密的与音

乐结系起来。因此，甚至不大通的字句也被美好的腔调给点石成金。这种腔调的创造与音节的安排往往是歌者与伴奏者合作的结果。新曲子，因为是新的，还未得到这种加工，于是演唱出来，就只能照猫画虎的大致不差，而显不出精彩；曲本中的含蕴还没有“出来”。我们应当注意伴奏者们的教育，鼓励他们协助歌者共同去创造。同时，新音乐家们也应当与旧乐手有更密切的联系。音乐是可以左右曲艺的形式的。忽略了音乐，而专在文字上求得突破形式是不大容易的。

不过，在改进曲艺的音乐问题里，我们要注意一点，那就是不要先存复杂的就好，简单的就不好的成见，而想去简就繁。大致的说，乡间流行的曲艺，虽然是唱出来的，而基本上却要尽到陈述故事的责任，所以它的音乐就很简单，不教音乐性压倒 故事性。我们可以管这种曲艺叫作唱着说的。反之，那些都市化了的民间曲艺，便可以不太急于陈述故事，而悠闲自在的去发展音乐。因此，有的都市的曲艺完全被温柔缓长的腔调所控制，以至失去诉说的能力。我们要很用心的去研究，而后很小心的去判断，好好的把陈述的与音乐的两方面的重要衡量一下，再决定去取。今天好用“突破形式”一语的人们，有的更未认识曲艺中的复杂的歌腔，有的只听到简单的曲子，便说这太单调寒伧，而忘了它的诉说力量—— 诉说力量才是教育力量。

总而言之，今天的曲艺改进工作，还是要以普及教育为首要的任务，因为我们作得还嫌太少。作品多了，才能有选择；有了选择，才会提高。提高是由实际工作产出的结果，而不是悬空的一种祷告。在这里，我们切盼写家与音乐家多多

参加这种工作；民间曲艺是一块丰沃的园地，正等着我们去劳动，产生肥美的果实！

末了，我们只再交代几句话：上述的意见只是我们几个人想起来的，而且因为忙碌，也没有来得及阅读大量的文件与资料。因此，这篇报告既缺乏数目字的根据，又没有能明确的指出某戏某曲改得好或不好，和好或不好的原因。报告中有好多问题应作专题研究，可是我们只带手儿表过，未能深入。我们知道自己的这些缺点，所以诚恳的欢迎指正批评！

原载一九五一年二月二十五日上海晨光出版公司出版的《过新年》

散文并不“散”

我们今天的散文多数是用白话写的。按说，这就不应当有多少困难。可是，我们差不多天天可以看到不很好的散文。这说明了散文虽然是用白话写的，到底还有困难。现在，我愿就我自己写散文的经验，提出几点意见，也许对还没能把散文写好的人们有些帮助。

一、散文是用加过工的语言组织成篇的。我们先说为什么要用加过工的语言：散文虽然是用白话写的，可并不与我们日常说话相同。我们每天要说许多的话。假若一天里我们的每一句话都有过准备，想好了再说，恐怕到不了晚上，我们就已经疲乏不堪了。事实上，我们平常的话语多半是顺口搭音说出的，并不字字推敲，语语斟酌。假若暗中有人用录音机把我们一日之间的话语都纪录下来，然后播放给我们听，我们必定会惊异自己是多么不会讲话的人。听吧：这一句只说了半句，那一句根本没说明白；这一句重复了两回，那一句用错了三个字；还有，说着说着没有了声音，原来是我们只端了端肩膀，或吐了吐舌头。

想想看，要是写散文完全和咱们平常说话一个样，行吗？一定不行。写在纸上的白话必须加工细制，把我们平常说话的那些毛病去掉。我们要注意。

二、散文中的每个字都要用得适当。在我们平日说话的时候，因为没有什么准备，我们往往用错了字。写散文，应当字 字都须想过，不能“大笔一挥”，随它去吧。散文中的用字必求适当。所谓适当者，就是顺着思路与语气，该俗就俗，该文就文，该土就土，该野就野。要记住：字是死的，散文是活的，都看我们怎么去选择运用。“他妈的”用在适当的地方就好，用在不适当的地方就不好，它不永远是好的。“检讨”、“澄清”、“拥护”……也都如是。字的本身没有高低好坏之分，全凭我们怎给它找个最适当的地方，使它发生最大的效用。就拿“澄清”来说吧，我看见过这么一句：“太阳探出头来，雾慢慢给澄清了。”“澄清”本身原无过错，可是用在这里就出了岔子。雾会由浓而薄，由聚而散，可不会澄清。我猜：写这句话的人可能是未加思索，随便抓到“澄清”就用上去，也可能是心中早就喜爱“澄清”，遇机会便非用上不可。前者是犯了马虎的毛病，后者是犯了溺爱的毛病；二者都不对。

一句中不单重要的字要斟酌，就是次要的字也要费心想一想，甚至于用一个符号也要留神。写散文是件劳苦的事；信口开河必定失败。

三、选择词与字是为造好了句子。可是，有了适当的字，未必就有好句子。一句话的本身须是一个完整的单位；同时，它必须与上下邻句发生相成相助的关系。有了这两重关系，造句的困难就不仅是精选好字所能克服的了。你看，就拿：“为了便于统制，就又奴役了知识分子。”这一句来说吧，它所用的字都不错啊，可不能算是好句子——它的本身不完整，不

能独立地自成一单位。到底是“谁”为了便于统制，“谁”又奴役了知识分子啊?作者既没交代清楚，我们就须去猜测，散文可就变成谜语了！

句子必须完整。完整的句子才能使人明白说的是什么。句子要简单，可是因为力求简单而使它有头无尾，或有尾无头，也行不通。简而整才是好句子。

造句和插花儿似的，单独的一句虽好，可是若与邻句配合不好，还是不会美满；我们把几朵花插入瓶中，不是要摆弄半天，才能满意么？上句不接下句是个大毛病。因此，我们不要为得到了一句好句子，便拍案叫绝，自居为才子。假若这一好句并不能和上下句作好邻居，它也许发生很坏的效果。我们写作的时候虽然是写完一句再写一句，可不妨在下笔之前，想出一整段儿来。胸有成竹必定比东一笔西一笔乱画好的多。即使这么作了，等到一段写完之后，我们还须再加工，把每句都再细看一遍，看看每句是不是都足以帮助说明这一段所要传达的思想与事实，看看在情调上是不是一致，好教这全段有一定的气氛。不管句子怎么好，只要它在全段中不发生作用，就是废话，必须狠心删去。肯删改自己的文字的必有出息。

长句子容易出毛病。把一句长的分为两三句短的，也许是个好办法。长句即使不出毛病，也有把笔力弄弱的危险，我们须多留神。还有，句子本无须拖长，但作者不知语言之美，或醉心欧化的文法，硬把它写得长长的，好像不写长句，便不足以表现文才似的。这是个错误。一个作家必须会运用他的本国的语言，而且会从语言中创造出精美的散文来。假若

我们把下边的这长句：

> 不只是掠夺了人民的财富，一种物质上的掠夺；此外，更还掠夺了人民的精神上的食粮。

改为：

> 不只掠夺了人民的物质财富，而且抢夺了人民的精神食粮。

一定不会教原文吃了亏。

四、一篇文字的分段不是偶然的。一段是思想的或事实的一个自然的段落，少说点就不够，多说点就累赘。一句可作一段，五十句也可作一段，句子可多可少，全看应否告一段落。写到某处，我们会觉得已经说明了一个道理或一件事实，而且下面要改说别的了，我们就在此停住，作为一段。假若我们的思路有条有理，我们必会这么适可而止地、自自然然地分段。反之，假若我们心中胡里胡涂，分段就大不容易，而拉不断扯不断，不能清楚分段的文章，必是糊涂文章。

有适当的分段，文章才能清楚地有了起承转合。有适当的分段，文章才能眉目清楚，虽没有逐段加上小标题，而读者却仿佛看见了小标题似的。有适当的分段，读者才能到地方喘一口气，去消化这一段的含辐。近来，写文章的一个通病，就是到地方不愿分段，而迷迷糊糊地写下去。于是，读者就因喘不过气来，失去线索，感到烦闷，不再往下念。

写完了一段，或几段，自己朗读一遍，是最有用的办法。当我们在白纸上画黑道儿的时候，我们只顾了用心选择字眼，用心造句；我们的心好像全放在了纸上。及至自己朗读刚写

好的文字的时候，我们才能发现：

⑴ 纸上的文字只尽了述说的责任，而没顾到文字的声音之美与形象之美。字是用对了，但是也许不大好听；句子造完整了，但是也许太短或太长，念起来不顺嘴。字句的声音很悦耳了，但也许没有写出具体的形象，使读者不能立刻抓到我们所描写的东西。这些缺点是非用耳朵听过，不能发现的。

⑵ 今天的写作的人们大概都知道尊重口语。可是，在拿起笔来的时候，大家都不知不觉地抖露出来欧化的句法，或不必 要的新名词与修辞。经过朗读，我们才能发现：欧化的句法是多么不自然；不必要的新名词与修辞是多么没有力量，不单没有帮助我们使形象突出，反倒给形象罩上了一层烟雾。经过朗读，我们必会把不必要的形容字与虚字删去许多，因而使文字挺脱结实起来。“然而”、“所以”、“徘徊”、“涟漪”，这类的字会因受到我们的耳朵的抗议而被删去——我们的耳朵比眼睛更不客气些。耳朵听到了我们的文字，会立刻告诉我们：这个字不现成，请再想想吧。这样，我们就会把文字逐渐改得更现成一些。文字现成，文章便显着清浅活泼，使读者感到舒服，不知不觉地受了感化。

⑶ 一段中的句子要有变化，不许一边倒，老用一种结构。这，在写的时候，也许不大看得出来；赶到一朗读；这个缺点即被发现。比如：“他是个作小生意的。他的眼睛很大。他的嘴很小。他不十分体面。”读起来便不起劲，因为句子的结构是一顺边儿，没有变化。假若我们把它们改成：“他是个作小生意的。大眼睛，小嘴，他不十分体面。”便显出变化生

动来了。同样的，一句之中，我们往往不经心地犯了用字重复的毛病，也能在朗读时发现，设法矫正。例如：“他本是本地的人。”此语是讲得通的，可是两个“本”字究竟有点别扭，一定不如“他原是本地的人”那么好。

以上是略为说明：散文为什么要用加过工的语言和怎样加工。以下就要说，怎么去组织一篇文字了。

五、无论是写一部小说，还是一篇杂文，都须有组织。有组织的文字才能成为文艺作品。因此，无论是写一部小说，还是一篇短的杂文，我们都须事先详细计划一番，作出个提纲。写了一段，临时现去想下段，是很危险的。最好是一写头一段的时候，就已经计划好末一段说什么。

有了全盘的计划，我们才晓得对题发言，不东一句西一句地瞎扯。

有了全盘的计划，我们才能决定选用什么样的语言。要写一篇会务报告，我们就用清浅明确的文字；要写一篇浪漫的小说，就用极带感情的文字。我们的文字是与文体相配备的。写信跟父母要钱，我们顶好老老实实地陈说；假若给他老人家写一些散文诗去，会减少了要到钱的希望的。

有了全盘的计划，我们才会就着这计划去想：怎样把这篇东西写得最简练而最有效果。文艺的手法贵在经济。我看见过不少这样的文章：内容、思想，都好；可是，写得太冗太多，使人读不下去。这毛病是在文章组织得不够精细。“多想少写”是个值得推荐的办法。散文并不真是“散”的。

这样，总结起来说，要把散文写好，须在字上，句上，段上，篇上，都多多加工；这也就是说，在写一篇散文的时候，

我们须先在思想上加工，决定教一字不苟，一字不冗。文章是写给大家看的。写得乱七八糟，便是自己偷了懒，而耽误了别人的工夫；那对不起人！

载一九五一年三月十日《北京文艺》第二卷第一期

怎样写通俗文艺

在今天，无论写什么，写得通俗一些必有好处。

可是，我们今天所看到的文章，还有许多很不通俗的或不够通俗的。我想，这是因为：

一、写文章的人在思想上还有没搞通的地方；或是：

二、还没有掌握住技巧。

咱们先说第一项：

据我所知道的，文人往往有这么个心理——自己写出的文章，必须使内行看了拍案叫绝，外行们懂不懂倒没大关系。写了一篇文章，有一、二知音给喝彩，也就够了，管那些“愚夫愚妇”干什么呢！即使连一、二知音也没有，就独自欣赏也好，反正不能降格相从，顾及大家。

这态度，在从前，已害得文艺成为士大夫阶级中的专卖品，与民众脱了节。在今天，这态度就更要不得，因为今天的文艺必须为人民服务。若是文人写了只给文人看，怎么算为人民服务呢？

在从前，这文人写给文人看的态度，是事出有因的，因为专制的君主，和蒋介石一类的统治者，极怕人民读书明理，闹革命，所以提倡古文，好教民众看不懂，而文人能写出民众看不懂的东西，便可以高官得作，骏马得骑。

现在的情形可与从前大不相同了。我们的领袖毛主席是惟恐民众落后，力求人民个个能读书明理，所以他不惜说了又说，文艺必须为工农兵服务。那么，假若我们还不肯放弃文人写给文人看的态度，就未免太顽固了。我们文艺工作者一向自居为先知先觉，怎好在这人民翻身的大时代里，反倒变为顽固老儿呢？

另有一些人，以为古文可以收起去了，可是五四以来的洋派儿的文字还是万不能丢掉的。他们在文字上抱着五四"传统"，死不放手，认为唯其如此，才够得上新文艺的嫡传正统。跟他们一提到写鼓词、相声……他们就紧紧摇头，说：我们好不容易建立起商籁体的白话诗，与带洋味儿的散文，怎可以"开倒车"，又去搞鼓儿词呢？

就是劝他们改一改笔风，把文字写得清浅明畅一些，他们也不干。他们以为他们用惯了的欧化文法与新名词都是了不起的东西，万难割舍。他们可是忘了，《水浒传》与《红楼梦》那样的伟大作品里并没有欧化文法与新名词，还是照样的伟大。恐怕呀，他们心中还多多少少存着点崇洋病，洋的好，国产的不好。

其实呢，莎士比亚的伟大，并不是我们自己的伟大，我们大可不必拉着何仙姑叫舅妈。我们的伟大倒是在用我们的思想，我们的文字，我们的作风，创造出我们自己的伟大作品来。我们的伟大不在能偷取莎士比亚的一、二修辞，或一点技巧，而是在以莎士比亚创造英国伟大文艺的气魄，去创造我们的伟大文艺。我们不应叫莎士比亚，或任何名家，挡住我们自己的去路。我们不应看见别国的作品，便叹观止矣，

而应自尊自信，立志写出自己的好作品来。

我们应当爱自己的语言，像爱自己的面貌。只有热爱我们自己的语言，我们才肯去向人民学习，才肯用人民的语言去写 作，而感到光荣。这不仅是语言的运用问题，而基本的是思想问题—— 爱不爱，重不重视，我们的语言的问题。

有的人说：我们心里虽愿通俗，可是不会写大白话。这不是真话。恐怕呀，这句话里还隐藏有点心病—— 不肯承认大白话能产生文艺。这还是思想问题在作怪。否则天天说大白话的人，怎会不能写出大白话呢？

是时候了，我们应当即刻从思想上解放了我们的笔，教它光荣的服务于人民，教它光辉的给大白话放出光彩。

现再说第二项。

我知道，有的人的确从心里要写得通俗，而的确不会运用大白话。这怎么办呢？

我看，这不是不能解决的问题。

第一、我们要一拿起笔，便留神不教那些缠绕我们已久的洋词儿出头露面。比如说，我们刚一想起“涟漪”、“跌宕”、“范畴”等等，就应当卑视它们，看一看不用它们究竟能不能还传达出我们的思想来。我们要承认信笔写出人民不懂的修辞是偷懒，也要承认文字的好坏并不依靠会转文或用新名词与否。我们是为人民写东西，就必须尊重人民的语言。人民能懂我们的文章，我们就尽了职，否则溺职。同时，我们不要消极的以为人民不懂“涟漪”与“范畴”，所以我们才皱上眉把它们删去，而要积极的去在大白话中找出金子来，证明我们是全心全意的在创造大众文艺，而不是敷衍了事。假

若我们能抱定上述的态度，我们就能发现大众语言原是一座取之不穷的宝库。然后，我们便会自动的放弃了那些腐烂的“文艺”修词，而愉快的运用人民的语言。

要学习人民的语言，就须去体验人民的生活；人民的生活才是人民语言的字汇词典。若只是摘取民间的几个惯用的词与 字，点缀一下，便是尾巴主义。

这便颇不容易了。可是，天下哪有不经过艰苦的学习就能成功的事呢？为人民服务是件重大的事，我们根本就不应当抱着三下子两下子就能作好的幻想。我们若不立下改造自己的文字的决心，就永远摆脱不开“涟漪”等等的缠绕。

第二、试用大白话写文章，最使我们感到别扭的是：我们总觉得白话不精炼，老是拉不断扯不断的说上没结没完。这，毛病不在白话，而在我们没用心去精选提炼。白话的本身不都是金子，得由我们把它们炼成金子。我们要控制白话，而不教它控制了我们。我们不是记录白话，而是精打细算的写出白话文艺。我们必须想了再想，怎样用最精炼的白话，三言五语的把事情说明白了。这样，我们才能写出白话文艺，而不是没完的瞎扯。

当我们用白话写文章的时候，我们的思想并不要打折扣；不要以为这是给大众写的，就用不着高深的思想。反之，我们的责任却是用俗话传达高深的思想，而且只有能尽到这个责任才是我们的真本领。有一位北京的盲艺人，在参加过讲习班之后，创造出这样的句子：“瞎了眼的也见到光明”。这是何等的高深精到！这一句话里，说明了他怎样感激政府，怎样受了思想教育，和对前途怎样的乐观。要作，我们须作出

这样的白话文艺。

第三、一般人写东西，往往是只用白话写对话，而不肯用白话描写一切。这不是个办法。我们若不能用白话绘色绘声的去描写，我们的文字便永远不会通俗。假若我们写一篇小说，其中对人物、风景的描写都用一疙瘩一块的洋派儿文字，而只以白话写点对话，白话便变成了尾巴。

我们必须相信白话万能！否则我们不会全心全意的去学习白话，运用白话！

我们不要以为只有古代诗人才能用古雅的文字描写田园风景。白话也会。我们不要以为只有儒雅的文字才能谈哲理。要知道，宋儒因谈性理之学，才大胆的去用白话，形成了语录体的文字。白话会一切，只怕我们不真下工夫去运用它！我们不给白话打折扣，白话才能对我们负全责！

最后，先放下我们思想上的包袱，而后挚诚的去学习，我们就能得心应手的写出通俗文艺了。

载一九五一年五月十五日《北京文艺》第二卷第三期

剧本习作的一些经验

——在全国文工团工作会议上的发言

在这里，我愿就近来我自己学习写剧本的经验，和阅读抗美援朝的剧本的心得，说几句话，说对了的，请诸位代表作参考，不对的，请指教批评。让我分条来说；虽然哪条在先，哪条在后，是随便排列，无关紧要的。

第一，我们先说“赶任务”这个问题吧。一提“赶任务”，或者就有不少人赶紧皱起眉来。有的人认为文艺作品是不能“赶”的，“赶”就写不好。有的人亲自赶了任务，也抱歉的对别人声明：“赶出来的，不好，不好！”前者是以为文艺工作者不应当赶任务，后者是说明即使去赶，也必然赶不好。

“赶任务”里边的甘苦，我想谁也不能像文工团的工作同志们知道的那么多，那么深，所以我愿意在诸位代表面前提出这个问题来。我以为各地文工团过去的良好成绩是与“赶任务”大有关系的。假若各文工团的创作者向来从从容容，不肯去赶任务，恐怕他们的表现就要减少很多了吧？唯其他们有及时创作的热情与魄力，所以才能迎上前去，把该宣传的创作出来，及时的教育了人民。这样，就肯定了各地文工团的成绩与光荣。有了成绩，也就渐渐地提高了创作上的成就

与信心，这是一定的；文艺工作也和别种工作一样，不是越多学习、多练习，才越有把握么？

我自己虽不在文工团里工作，可是我也赶任务。我没有“能掐会算”的本事，怎么能预先知道北京市人民政府要修建龙须沟呢？龙须沟动了工，我才赶上前去。这还不是赶任务么？

对这一问题，我的解释是这样的：

赶任务不单是应该的，而且是光荣的。

别人不赶，我们赶，别人就没有成绩，而我们有成绩。

赶出来的作品不一定都好，但是永远不肯赶的，就连不好的作品也没有。我们不应当为怕作品不好，就失去赶写的勇气和热情！

更须注意的，当我们一接受任务的时候，就抱定能胜利成功的信心，而不要皱上眉，先叹一口气。世界上有一些文艺名著是赶写出来的。我知道，莎士比亚和狄更斯都赶过任务，而且赶得很好。赶写并不与粗制滥造同一意义。我们须定个赶任务的公约：我们要欢欢喜喜地接受任务，而且立志要把它写好！我们若具有高度的政治热情，与深入新事体的敏感，我们确是能把作品在短时间内写好的。

第二，我们要鄙视好莱坞与百老汇的俗套子。创作剧本，须求形式上的完整。但形式的完整便不等于把新内容放在一个老模子里，照样的磕出一个完整而没有生气的泥人儿来。好莱坞与百老汇常常玩这种磕泥人儿的把戏，为是赚钱，我们却不可如此。在我们今天的社会里，每天都有千万样新事体出现；我们的写作素材是取之不竭的。那么，我们为什么要

采用好莱坞与百老汇的已经陈腐的俗套子，来表现我们的新事体呢？我们要放胆地去创作，就是形式稍有缺陷，也比袭用那写俗套滥调强的多。我们现在是抬起了头来的中国人，我们就应当热情的、严肃的去写我们的新人物新事体，而且绝对不向好莱坞偷取艺术形式。

我看见过一出小戏，内容是讲大家怎样热烈的参军。参军是光荣的事，可是，此剧中的主角，很早就报了名，却一声不出，以致大家都猜疑他是否有爱国心。直到戏快完了，大家才知道他早已报名，而且被批准。你看，这是何苦呢？这是中了好莱坞的毒，以为不这么“跌宕曲折”就不算个戏，这是故意耍弄技巧，虽然因此而损害了对具有英雄气概的人物的正面描写，也在所不惜。结果呢，观众绕了许多弯子才只看见了英雄形象的一部分，因为他的全部面貌已被勾心斗角的结构给埋起去了啊。细细合计起来，这种“牺牲”实在太不上算！我们不反对运用技巧，但是因重视技巧而离开正面描写新人物新事体，或者竟自使人物的性格屈就技巧，使他成为别别扭扭莫明其妙的人，我们的损失就很大了。我们的时代是英雄的时代，在工厂，在农村，在部队里，每天都有新英雄出现。我们创作者的任务是正面的描画，表扬这些英雄，而不是使英雄们变成剧本结构与技巧的附属品。

我还看过一出小歌剧，内容是一位战斗英雄回家，看他的爱人。他的爱人，在丈夫从军去的几年内，在乡间也成了模范人物。按道理说，这该是多么欢快的、热情的一出戏呢！夫妻见面后，各道几年来奋斗的成绩，该有多少戏可作呢！可是，我们的剧作者，却不使夫妻相会时热烈的拥抱，而使那

位英雄忽然想起去戏弄他的爱人，说他自己是开小差回来的，故意使她落了泪。这不近人情！我们的剧作者大概是以为非如此不足以见技巧的高明，而事实上，这点技巧是充分地说明了他怎样的庸俗，无聊。这是一出新桑园会，我们的英雄竟自因戏剧技巧的摆弄而变成了秋胡！

从上面举出的这两个例子，我们看清楚：今天在我们之中，还有人以为戏剧创作只是耍耍技巧，只要套好了一个旧套子便 算完成了任务。这是不对的！相反的，我们今天的戏剧是要面向着新人物新事体，作堂堂正正的描画与表扬；好莱坞与秋胡戏妻的路子是钻牛犄角的路子，也会使戏剧变成空洞的格式、套数，没有灵魂的东西。

我自己写戏，本是半路出家。我的最大缺点是不懂舞台上的技巧。可是，这也有好处，就是我不为技巧所左右，技巧没有变成我的指挥。今天，我很愿意去学习舞台技巧，但是我也留着神，一定不以技巧作写戏的出发点，一定不要把堂堂正正的人物与事体放在弯弯曲曲的牛犄角里去受罪。

第三，内容也不要套套子。无可否认的，我们的创作是有些落在社会发展的后边。社会前进的太快，我们的心与手太慢。我们因为赶不上社会的突飞猛进，于是就抱残守缺地写几年前的旧事，或者把别人写过的东西改头换面再写一回。这态度不好！在今天，假若我们还写解放初期的二流子改造，我们自己就成了“三流子”！

现在，每天打开报纸，我们不是马上发现，全国各处的工厂里、农村里、部队里、学校里、商店里、家庭里都有新人新事的出现么？我们为什么一定抱着二流子不撒手呢？不

错，社会的确走得太快了；可是，我们却不能以此原谅自己。我们也应当赶上前去。萧伯纳说过，当创作力衰弱的时候，才想写历史剧。我们不必完全相信这句话。但是我们必须立志不叫我们的笔落在社会后边。能及时的歌颂表扬我们的新人新事正是我们的首要任务。我们不应当老坐在屋里阅读老解放区的作品，以便摹仿，而应当到门外去找那新的、活生生的资料。

第四，我们也要精打细算的创作。我们整个国家的经济建设，在现阶段中，要求我们无论作什么都必须精打细算。我想，我们创作剧本的人也不应该是例外。在我自己写剧本的时候，我总愿意少用人，少用景，好在演出的时候省些人力财力。我知道我不应当采取削足适履的办法；但是，我也知道，力求精简，也不是不能写出好戏来，那么我们的艺术上的成功就和我们的爱国心结系到一处了，岂不是两全其美么。

我看见过这样的戏：服装、道具、布景，都很讲究，可是戏很不好。我也看见过没有什么布景、道具，而能很感动人的戏。用不着细说，在我们今日的经济条件下，后一类的戏一定是更可取的，因为它不单收到戏剧的效果，而且节省了小米。

我想，当文工团彼此交流经验，作观摩演出的时候，很可能的会发出偏差，就是小的、物质条件差一些的文工团会羡慕大的、物质条件好一些的文工团的舞台上的布置，而想去摹仿。不错，戏剧是综合的艺术，注意到灯光、道具、服装、布景等等，不能算是错误。可是，在我们的经济条件之下，我们就须打打算盘，不许浪费。我们都知道，当莎士比

亚活着的时候，他的戏虽是按照那时代的简陋舞台条件演出的，可是也并没妨碍了他的伟大。我们应当注意灯光布景等等，但不可以专以它们见胜，像彩头班子那样耍弄机关布景似的。假若一位剧作者，在计划着创作的时候，很得意的告诉我们："等看看吧，我的戏有十五个景，用七十多个角色，伟大的很！"我们便须告诉他："假若你能用两个景、十个角色，也许更见本事，更伟大！"

是的，将来我们的经济高潮到来的时候，我们一定可以看到堂皇富丽的戏剧在全国各地出现，可是在今天，我们在创作剧本的时候，便须想到一个钱当两个钱用，教我们的剧本简练、结实，而且省钱。

第五，在我的《方珍珠》与《龙须沟》两剧中，前半都是描写解放前的光景，所以都不免暗淡凄惨。即使是这样，我可也留着神，不叫舞台上太可怕，太丑恶。今天，因为抗美援朝，反对武装日本，和镇压反革命，我们的舞台上出现了不少控诉的戏。这些戏里往往强调了回忆日本兽兵怎样屠杀我们，和反革命分子如何奸淫杀掠，弄得满台上鲜血淋漓，悲惨嚎叫，我以为，我们应当收敛一些，别太夸张敌人的锐气，灭自己的威风。我们似乎应当一方面适可而止地描写敌人的残暴，另一方面也应写出我们的坚决抵抗，不屈不挠的事实与精神来。若是一味具体的表现敌人屠杀，我们岂不成了一群牛羊了么？控诉戏的目的在激起观众的悲愤，然后化悲愤为力量，去反抗，去消灭敌人。若只夸张敌人的兽行，造成恐怖，恐怕就要发生相反的效果，使观众怕而不愤了。

同样的，我觉得在舞台上，我们的眼泪未免太方便，动

不动的就哭起来，我们的膝盖也太软，敌人一抬手，我们就跪下。哭，不见得准能感动人，而很容易把我们形容成软弱无能；跪，也是如此。今天，我们是抬起了头来的人，我们必须多描写我们的沉毅刚强，不随便的哭，跪。即使是以控诉为主的文艺作品，也须如此。哭叫、屈膝，即使用得适当，也有丑化了我们的人民的危险。

第六，也是最后的一段，我想谈谈剧本中运用语言的问题。我觉得，今天剧本中的一个不好的现象，就是对话往往表现了剧作者的思想，而不是表现剧中人的思想。剧作者的思想是要宣传抗美援朝，或镇压反革命，他就叫剧中人三转两转喊叫出来打倒美帝国主义，打倒特务分子。这样，剧中人就变成了剧作者的麦克风，而剧中的语言便不能精彩，不能动人。我们必须作到，剧中的对话是情节所致，必然如此的，而不是忽然从外边飞来的。

因为剧作者没有考虑到上面所写的一点，所以他往往以为戏剧是很方便的东西，要说什么就说什么，而且可以使一个剧中人说出许多不相关的事来。这是个错误。一本剧必须有它的主要事实与一定的宣传目的，它不能包罗万象，一下子把今天所要宣传的都说干净。我们要抱定一点去说，不许东拉西扯。不乱扯，我们才能依照着情节与人物的发展写出掏心窝子的话来。也只有掏心窝子的话才足以打动人。

语言本身是没有什么好与不好的。用对了地方，一个普通字，便能使人愤怒、激动；用的不对，尽管用上“怒吼吧”，“愤怒的葡萄”，或“愤怒的火焰”，台下还是毫不动心。我们要运用语言，而不教语言控制着我们。语言的好坏不决

定于用上“愤怒的火焰”与否，而在它能否激起听众的愤怒的火焰，我们应当鄙视“愤怒的语言”这类的不通俗的词汇，而不应当崇拜它们。假若有人认为作品的文艺性全仗着“愤怒的火焰”来支持，那便是把房子盖在沙土上。

我们为描写工农兵，所以往往采用许多工厂、农村和部队中的术语。这个办法，据我看，也须再斟酌一下。我们若用术语，必是因为剧中的情节与术语有不可分离的关系，而不是借术语来夸示我们的对工厂、农村、与部队的知识。术语并不是一般观众所能懂的，以大家所不懂的东西来夸示我们的知识，就等于庸医用阴阳五行、上焦火旺等等，去欺骗病人一样。我们应有的态度，倒是能不用术语就不用。即使非用不可，我们也该设法使听众能够懂。我知道一些艺人们的“坎儿”，可是在我写“方珍珠”的时候，我就尽力避免利用它们，怕听众不懂。用了它们，本来是为增强气氛，不过，台下若听不懂，怎能造成气氛呢？最近，我 写另一个剧本，其中需要一件贵重的医疗器具。我去求教一位外科医生。他说开刀时用的吸血器很贵重。“吸血器”不算一个很难懂的名词，但是我到底觉得它不好听，不顶通俗。我决定不用它。我又需要一个病名，一位医生给我写了半天，才告诉我肺出血最合适。可是，我觉得它太生硬，所以把它改为“肺出了血”。

有人夸奖我，说我的对话写得相当的好。也许是这样吧，因为我在运用语言上用过一番功夫。我不教术语来帮助我，而是谨慎选择地由我调动它们。更重要的，是我先把一位医生，看成为咱们中间的一个人，而不是把他看成一天到晚老开药方的人。这样，我就可以从人与人之间的关系中找出活的语

言来，而不抱着医学大词典去写对话。

以上所提出来的六条，美其名或者也可以叫作经验之谈吧。不过，拿到文工团工作者的面前来说，不免有点班门弄斧了。请诸位指正！

载一九五一年七月四日《人民日报》

我怎样学习语言

二十多年前，我开始学习用白话写文章的时候，我犯了两个错儿：

一、以前用惯了文言，乍一用白话，我就像小孩子刚得到一件新玩艺儿那样，拼命的玩耍。那时候，我以为只要把白话中的俏皮话儿凑在一处，就可以成为好文章，并不考虑：那些俏皮话儿到底有什么作用，也不管它们是否被放在最合适的地方。

我想，在刚刚学习写作的人们里，可能有不少人也会犯我所犯过的毛病。在这儿谈一谈，也许是有好处的。

经过一个相当长的期间，我才慢慢明白过来，原来语言的运用是要看事行事的。我们用什么话语，是决定于我们写什么的。比方说：我们今天要写一篇什么报告，我们就须用简单的，明确的，清楚的语言，不慌不忙，有条有理的去写。光说俏皮话，不会写成一篇好报告。反之，我们要写一篇小说，我们就该当用更活泼，更带情感的语言了。

假若我们是写小说或剧本中的对话，我们的语言便决定于描写的那一个人。我们的人物们有不同的性格，职业，文化水平等等，那么，他们的话语必定不能像由作家包办的，都用一个口气，一个调调儿说出来。作家必须先胸有成竹的知

道了人物的一切，而后设身处地的写出人物的话语来。一个作家实在就是个全能的演员，能用一枝笔写出王二、张三与李四的语言，而且 都写得恰如其人。对话就是人物的性格等等的自我介绍。

在小说中，除了对话，还有描写，叙述等等。这些，也要用适当的语言去配备，而不应信口开河的说下去。一篇作品须有个情调。情调是悲哀的，或是激壮的，我们的语言就须恰好足以配备这悲哀或激壮。比如说，我们若要传达悲情，我们就须选择些色彩不太强烈的字，声音不太响亮的字，造成稍长的句子，使大家读了，因语调的缓慢，文字的暗淡而感到悲哀。反之，我们若要传达慷慨激昂的情感，我们就须用明快强烈的语言。语言像一大堆砖瓦，必须由我们把它们细心地排列组织起来，才能成为一堵墙，或一间屋子。语言不可随便抓来就用上，而是经过我们的组织，使它能与思想感情发生骨肉相连的关系。

二、现在说我曾犯过的第二个错处。这个错儿恰好和第一个相反。第一个错儿，如上文所交代的，是撒开巴掌利用白话，而不知如何组织与如何控制。第二个错儿是赶到弄不转白话的时候，我就求救于文言。在二十多年前，我不单这样作了，而且给自己找出个道理来。我说：这样作，为是提高白话。好几年后，我才放弃了这个主张，因为我慢慢地明白过来：我的责任是用白话写出文艺作品，假若文言与白话搀夹在一道，忽而文，忽而白，便是我没有尽到责任。是的，有时候在白话中去找和文言中相同的字或词，是相当困难的；可是，这困难，只要不怕麻烦，并不是不能克服的。为白话

服务，我们不应当怕麻烦。有了这个认识，我才尽力的避免借用文言，而积极的去运用白话。有时候，我找不到恰好相等于文言的白话，我就换一个说法，设法把事情说明白了。这样还不行，我才不得已的用一句文言——可是，在最近几年中，这个办法，在我的文字里，是越来越少了。这就是不单我的剧本和小说可以朗读，连我的报告性质的文字也都可以念出来就能被听懂的原因。

在最近的几年中，我也留神少用专名词。专名词是应该用的。可是，假若我能不用它，而还能够把事情说明白了，我就决定不用它。我是这么想：有些个专名词的含义是还不容易被广大群众完全了解的；那么，我若用了它们，而使大家只听见看见它们的声音与形象，并不明白到底它们是什么意思，岂不就耽误了事？那就不如避免它们，而另用几句普通话，人人能懂的话，说明白了事体。而且，想要这样说明事体，就必须用浅显的，生动的话，说起来自然亲切有味，使人爱听；这就增加了文艺的说服力量。有一次，我到一个中学里作报告。报告完了，学校一位先生对学生们说：“他所讲的，我已经都给你们讲过了。可是，他比我讲得更透彻，更亲切，因为我给你们讲过一套文艺的术语与名词，而他却只说大白话——把术语与名词里的含蕴都很清楚地解释了的大白话！他给你们解决了许多问题，我呢，惭愧，却没能作到这样！”是的，在最近几年中，我无论是写什么，我总希望能够充分的信赖大白话；即使是去说明较比高深一点的道理，我也不接二连三的用术语与名词。名词是死的，话是活的；用活的语言说明了道理，是比死名词的堆砌更多一些文艺性的。

况且，要用普通话语代替了专名词，同时还能说出专名词的含义，就必须费许多心思，去想如何把普通话调动得和专名词一样的有用，而且比专名词更活泼，亲切。这么一来，可就把运用白话的本事提高了一步，慢慢的就会明白了什么叫作“深入浅出”——用顶通俗的话语去说很深的道理。

现在，我说一说，我怎样发现了自己的错儿，和怎样慢慢的去矫正它们。还是让我分条来说吧：

一、从读文艺名著，我明白了一些运用语言的原则。头一个是：凡是有名的小说或剧本，其中的语言都是源源本本的，像清鲜的流水似的，一句连着一句，一节跟着一节，没有随便乱扯的地方。这就告诉了我：文艺作品的结构穿插是有机的，像一个美好的生物似的；思想借着语言的表达力量就像血脉似的，贯串到这活东西的全体。因此，当一个作家运用语言的时候，必定非常用心，不使这里多一块，那里缺一块，而是好象用语言画出一幅匀整调谐，处处长短相宜，远近合适的美丽的画儿。这教我学会了：语言须服从作品的结构穿插，而不能乌烟瘴气地乱写。这也使我知道了删改自己的文字是多么要紧的事。我们写作，最容易犯的毛病是写得太多。谁也不能既写得多，而又句句妥当。所以，写完了一篇必须删改。不要溺爱自己的文字！说得多而冗一定不如说得少而精。一个写家的本领就在于能把思想感情和语言结合起来，而后很精炼地说出来。我们须狠心地删，不厌烦地改！改了再改，毫不留情！对自己宽大便是对读者不负责。字要改，句要改，连标点都要改。

阅读文艺名著，也教我明白了：世界上最好的著作差不

多也就是文字清浅简练的著作。初学写作的人，往往以为用上许多形容词，新名词，典故，才能成为好文章。其实，真正的好文章是不随便用,甚至于干脆不用形容词和典故的。用些陈腐的形容词和典故是最易流于庸俗的。我们要自己去深思，不要借用偷用滥用一个词汇。真正美丽的人是不多施脂粉，不乱穿衣服的。明白了这个道理以后，我不单不轻易用个形容词，就是“然而”与“所以”什么的也能少用就少用，为是教文字结实有力。

二、为练习运用语言，我不断地学习各种文艺形式的写法。我写小说，也写剧本与快板。我不能把它们都写得很好，但是每一形式都给了我练习怎样运用语言的机会。一种形式有一种形 式的语言，像话剧是以对话为主，快板是顺口溜的韵文等等。经过阅读别人的作品，和自己的练习，剧本就教给了我怎样写对话，快板教给我怎样运用口语，写成合辙押韵的通俗的诗。这样知道了不同的技巧，就增加了运用语言的知识与功力。我们写散文，最不容易把句子写得紧凑，总嫌拖泥带水。这，最好是去练习练习通俗韵文，因为通俗韵文的句子有一定的长短，句中有一定的音节，非花费许多时间不能写成个样子。这些时间，可是，并不白费；它会使我们明白如何翻过来掉过去的排列文字，调换文字。有了这番经验，再去写散文，我们就知道了怎么选字炼句，和一句话怎么能有许多的说法。还有：通俗韵文既要通俗，又是韵文，有时候句子里就不能硬放上专名词，以免破坏了通俗；也不能随便用很长的名词，以免破坏了韵文的音节。因此，我们就须躲开专名词与长的名词——像美国帝国主义等——而设

法把它们的意思说出来。这是很有益处的。这教给我们怎样不倚赖专名词，而还能把话说明白了。作宣传的文字，似乎须有这点本领；否则满口名词，话既不活，效力就小。思想抓得紧，而话要说得活泼亲切，才是好的宣传文字。

三、这一项虽列在最后，但却是最要紧的。我们须从生活中学习语言。很显然的，假若我要描写农人，我们就须下乡。这并不是说，到了乡村，我只去记几句农民们爱说的话。那是没有多少用处的。我的首要的任务，是去看农人的生活。没有生活，就没有语言。

有人这样问过我："我住在北京，你也住在北京，你能巧妙的运用了北京话，我怎么不行呢？"我的回答是：我能描写大杂院，因为我住过大杂院。我能描写洋车夫，因为我有许多朋友是以拉车为生的。我知道他们怎么活着，所以我会写出他们的语言。北京的一位车夫，也跟别的北京人一样，说著普通的北京话，像"您喝茶啦？""您上哪儿去？"等等。若专从语言上找他的特点，我们便会失望，因为他的"行话"并不很多。假若我们只仗着"泡蘑菇"什么的几个词汇，去支持描写一位车夫，便嫌太单薄了。

明白了车夫的生活，才能发现车夫的品质，思想，与感情。这可就找到了语言的泉源。话是表现感情与传达思想的，所以大学教授的话与洋车夫的话不一样。从生活中找语言，语言就有了根；从字面上找语言，语言便成了点缀，不能一针见血地说到根儿上。话跟生活是分不开的。因此，学习语言也和体验生活是分不开的。

一个文艺作品里面的语言的好坏，不都在乎它是否用了

一大堆词汇，和是否用了某一阶级，某一行业的话语，而在乎它的词汇与话语用得是地方不是。这就是说，比如一本描写工人的小说，其中工厂的术语和工人惯说的话都应有尽有，是不是这算一本好小说呢？未必！小说并不是工厂词典与工人语法大全。语言的成功，在一本文艺作品里，是要看在什么情节，时机之下，用了什么词汇与什么言语，而且都用得正确合适。怎能把它们都用得正确合适呢？还是那句话：得明白生活。一位工人发怒的时候，就唱起"怒发冲冠"来，自然不对路了；可是，教他气冲冲的说一大串工厂术语，也不对。我们必须了解这位发怒的工人的生活，我们才会形容他怎样生气，才会写出工人的气话。生活是最伟大的一部活语汇。

上述的一点经验，总起来就是：多念有名的文艺作品，多练习多种形式的文艺的写作，和多体验生活。这三项功夫，都对语言的运用大有帮助。

载一九五一年八月十六日《解放军文艺》第一卷第三期

谈文艺通俗化

根据我看稿子的经验，我可以这么说：文艺通俗化是件不容易的事。从我所能看到的文稿里，我发现：有许多人似乎还没注意过这回事。他们写来的稿子，从通俗化这一点来看，大概有三个毛病。

㈠ 篇幅太长：文章长本不算毛病，假若我们有那么多的话要说。我们不能因为求文章紧练，而把该说的不说完全了。可是，我所看到的长稿子，多数的是本无须乎写那么长，却硬写成那么长。这就不对了。这不该长而长的原因，据我看，是：

1. 在提笔之前，并没有任何准备，没想想怎样组织这篇文章，怎样安排层次；于是，拿起笔来，想到哪里，写到哪里，失去了控制。话要说乱了，就必说的多，东一句西一句地拉扯不断。为矫正这个毛病，我们不论写什么，都须事先想好：写什么和先说什么，后说什么。有了通盘的打算，就有了清楚的思路，而后才能顺理成章，不乱说，不多说。请记住，文章是有组织的东西，不是闲聊天儿。

由上边所说的，我们可以看出来：长而乱的文章，不是好文章。简短而有组织的文章，才是好文章。那么，我们应当给人民哪种文章呢？要通俗化，就是要把文艺交到人民手

里去；那么，我们能把又臭又长的东西交给人民么？那就太看不起人民了！

2. 有的长文章并不乱七八糟，可是长而没劲，通篇的话都平 平常常，可有可无。这也是没有重视通俗化。通俗化的文章既是给人民大众看的，就不许浪费大家的时间，教他们念些不疼不痒的文字。我们给人民大众写东西，必须短而精，好教大家念起来，既省力省时间，又能真有所得；否则对不起人民。所以，在提笔之前，我们必须详加考虑：我们要写的，值得写还是值不得写？然后，还要找重点去写。一般的冗长的文章，并不是完全要不得，它之所以成为冗长者，是因为没有选择重点，把重要的和不重要的一视同仁，全写了下来；于是，不重要的就把重要的拖下水去，大家因讨厌那些不重要的地方，就容易忽略了那重要的地方。假若我们一下笔就抓住要点，岂不就容易写得精彩么？写文章不是算计字数多少的事。我们必须把要写的东西，都在心里掂一掂，留着重要的，丢开不重要的。这也就是说，我们诚心地把真有价值的给人民写下来；可有可无的就放在一边。这样写文章，文章必能精彩。通俗化不是多说废话，而是供给人民最有营养的精神食粮。俗语说得好，楞吃仙桃一口，不吃烂杏一筐。我们得记住这句话。我们要抓紧突出的几点，简单干脆地写出来；不要老牛破车，慢慢往下拖。给老百姓写东西，不是降格相从，敷衍敷衍，而是要取精去粕。尽管言语通俗，可是要思想精，道理深。假若我们写好了一篇东西，连自己都觉不出有什么突出的地方，就该扔掉，万不可交给人民；假若自己觉得只有一二突出的地方，便该删去其余，从新写过。

通俗的作品必须对老百姓负责！通俗化不是减低思想性，而是设法使思想更容易宣传出去，更普遍宣传出去。

（二）文字不通俗：在我所看到的文稿里，有许多篇的内容很好，可是文字不通俗。我看，其中的主要原因是大家只顾了写作，而忘了通俗化的重要，于是不知不觉的就转起文来，离开了人民日用的语言。所以，我们下次写文章的时候，最好先警告自己一下：要通俗化！能不忘了这件要紧的事，我们自然会多少地把文字通俗化了，因为大白话是人人会讲的。

断定通俗不通俗，我们的耳朵比眼睛更可靠。我们写完一段或一篇，不要只凭眼睛去看应如何加工，那可能越加工越不通俗。我们须朗读一遍。我们的耳朵会听出文字顺溜不顺溜，接近口语与否。经过耳朵的审定，再去加工，我们必定能把文字修改得通俗一些。这样作，即使不能很快地教我们完全掌握住通俗的语言，至少也会教我们消极地去掉太不通俗的字汇词汇，把长而别扭的句子改成短而顺溜的。这会使我们慢慢地认识到，用人民的语言写出简单妥当的字句，是多么可喜的事。我们也会慢慢地明白过来，能用人民的语言写作，不是减低了文艺性，而是提高了我们文艺创作的能力，加强了文艺性。想想看吧，一位生在现社会的文艺工作者，能丢掉半文半白的，或半中半洋的文字，而改用人民的语言，写出给人民读的文艺作品，他的本事不是提高了么？再想想看，世界上可有不给人民服务，不用人民的活语言的伟大文艺么？通俗化不是降低文艺，而是提高文艺。

明白了上述的道理，我们也就明白了：通俗化的文艺作品里不许生吞活剥地把革命的道理，用一大串新名词、专名

词写了出来。我们应当把大道理先在心中消化了，而后用具体的事、现成的话写了出来。这才是文艺作品，这样的作品才能被人民接受，从而扩大了思想宣传的影响。不先消化了道理，我们自己就没有确实明白那个道理的把握。我们自己没把道理弄清楚，所以才仗着名词术语支持我们的文章。一旦我们真把道理消化了，我们才会把它用具体的事实表现出来——这就由照钞道理，改为以文艺形式表现道理。我们为什么不老用论文的形式，而时常也用戏剧的小说的鼓词的形式，向人民作宣传呢？那就是因为戏剧小说与鼓词是具体的表现，通过人物故事去说明某些道理。那么，我们的责任就一定不是教戏剧里的人物轮流地宣读一篇论文，论文中满是名词、术语和革命理论。没人愿意听那样的戏！我们必须把消化过的道理，就着人民的生活，人民的语言，人民所喜爱的文艺形式，写了出来。通俗化不是某几个写家的责任，而是每一个写文章的人的责任。我们的新的文艺杰作就是从这里产生出来的。

（三）我看到的第三个毛病，是爱耍弄笔调。有些人似乎以为实话实说不够味儿，所以必须要耍笔调，扯些闲盘儿，倒好像不“然而所以”一大套就不能成为文艺。这不对。自古至今，好文章都是真有话可说，而且说得一针见血，不拖泥带水。八股文专会耍笔调，而空洞无物，所以才臭。写东西不是为自己消闲遣闷，而是为别人读阅，读阅了得到好处。

要把通俗化作好，我们一拿起笔来，便先要问问自己，我们对将要写出的人、事、道理，明白的够不够？假若不够，就须去多生活，多找资料，再去学习。我们万不可以用笔调去

掩饰我们的知识不足。深入生活，我们才能得到真的知识，真的感情。这样，我们就不怕没的可写，也就不要笔调了。耍笔调表示我们并不真诚。

我们一要耍笔调，就不免猩猩作态，伤感一番。风不是风，雨不是雨，而是“大王之雄风”、“销魂的雨”了。其实，假若我们是在描写劳动大众，那风便不可能是大王之雄风，雨也并不销魂——雨有时候能要了穷人的命！

深入生活就必有话可说，没有生活就必拐弯抹角地去找俏头。我们最好是要说什么就说什么，说得明确、简单，有力。乱耍笔调只是教文章东摇西幌，不切实，没有劲。有人以为文章里“之乎者也”地耍些笔调，为是教文笔动宕有致，引人入胜。其实，那是为有闲阶级的读者设想；我们今天写通俗文艺是为了大众，并不为伺候有闲阶级。人民大众没工夫听我们瞎扯。而且，专就文艺本身而论，也是言之有物的就好，虚张声势的就不好。因此，我们要控制自己的笔，不教它随便地乱耍花样。我们刚一想到：“啊，这清明时节，销魂的细雨呀！”就要警告自己：这庸俗！没有真的感情！通俗化的大敌是庸俗化！有些看起来越漂亮的雅致的字句，也许就是越庸俗的。

上面提到的三个毛病，我自己也有时候明知故犯，愿和朋友们一齐努力，去掉它们。

载一九五一年十月日《文艺报》第四卷第十一、十二期合刊

充实我们的学识

为纪念我们的伟大导师鲁迅先生，我觉得我们有省查我们自己的必要，否则纪念容易成为形式，伟人成为偶像，对我们并无多少好处。

鲁迅先生是博学的人。我们怎样？道一声“惭愧”，解决不了我们的问题。据我看，今天的文艺工作有一个相当明显的趋势，即分工已见效，而贯通不足。因为人民政府重视文艺工作，因为人民需要文艺，全国的文艺工作者就都忙起来，搞戏曲改革的搞戏曲改革，编鼓词的编鼓词，搞话剧的歌剧的电影的也都各守岗位，热心地工作，而且都有一些相当好的成绩。这是个令人兴奋的好现象。可是，因为大家对任务的时常努力，和对业务的深入学习，就难免把心思专放在某一件事上，眼界也不知不觉地缩小了好多。比如说：有的搞戏曲改革的就专从某种民间戏剧的形式上技巧上想革新的办法，闭口不再谈话剧歌剧；或者本来是演话剧的，并不很懂民间的戏剧，一旦参加了戏曲改革工作，就苦心的下工夫，一定要教京戏或地方戏的演法照着话剧的道儿走，而忘了京剧或地方戏固有的好处。又好比：某些搞惯了民间曲艺的，就深深的钻入曲艺的形式中，连新诗什么的再也不看一眼；而个别的热心创作新诗的呢，也许就不去看看民间曲艺。这样，

虽然大家并没有分宗派闹意见，可是对文艺工作的进展就无意中不能不有所阻碍,在人力财力和时间上不能不有所浪费。

我知道，某些精研古代文学或古代美术的专家，往往借口保存传统的艺术技巧，而忽视了新艺术的建设理论，也不肯学习新的技巧。同样的，某些从事新文学或新美术的或者也不关心我们固有的文学美术的传统。这样的两不碰头，就教推陈出新的运动受到损失。

鲁迅先生的渊博，助成了他的伟大。他的对中国古代学术的知识，放在另一个人身上，也许适足以教他成为一个有保守性的学者。可是，他既博古，又通今；既知东方的文学，又注意西方的；既创造，又热心翻译。他的学识使他心中有了一架最准确的天平，公平正确的秤量了一切；成见不能成为他的砝码！

学习鲁迅，我们除了应在更加紧学习思想之外，还要多多的学本领。别教成见阻止了我们去接触古代的或现代的文学艺术。学识越丰富，我们的心里才越宽绰，成见才会越减少。“只知其一，不知其二”是成见的胚胎。

以我自己来说，我不懂音乐。这就教我吃了亏。在我写一篇鼓词或一首歌子的时候，我只能从思想上感情上调动文字，而不知道它们的音乐效果如何；而我所遇到的制谱的人呢，也许恰好不辨平仄，没有多少文学修养，于是作词制谱费了许多时间力气，结果还是“倒字”不少，唱起来难听。同样的，因为我不懂电影剧本的技巧，所以我只能写个故事，由懂电影的人去改编为电影剧本。自然，这种合作原不是坏事；可是，费两道手到底多费了时间与人力。况且，假若给我改

编电影剧本的人恰好没有什么文字与文学的修养，他就可能把个生动的故事弄得毫无生气，技巧都对，而没有艺术的味道。哼，白费了两道手！我切盼能去学一点音乐，学一点电影剧本写法。我也希望会制谱的人，去研究研究昆曲的精密制谱法则，会写电影剧本的人多学点别 的文艺本领。丰富我们的知识，对自己对事业全有好处。反之，各自死抱一角，不问旁的事情，文艺工作就必定吃很大的亏，人力财力都不免浪费。这点事虽是以我个人为例，可是这个东拼西凑、慢慢腾腾的现象恐怕是普遍存在的。这值得我们反省。要使文艺提高，须先提高文艺工作者的学识、本领。

我们切不可随便的自居为专家。那会教我们自满，封锁起来自己。我们不可能成为无所不知的，但是必须争取多知多懂。我们目前的工作没有一件是为了世外桃源预备起来的。我们不能因专工而孤立。举个例说：假若我们为写了一些鼓词而自满，自称专家，我们便孤立起来。结果呢，我们只是给旧鼓词添上了一些照猫画虎的新段子，跟文艺全面的进展就不大发生关系。日久天长，我们就会在文艺大军里掉了队。反之，我们若是也关心新诗与新音乐的发展，而且把新诗、新音乐，与鼓词结系起来，我们便会有更新的试验，创作出内容与形式全新的东西来。这样，我们便不只是鼓词的侍从，而是它的创作者。同时，一个新诗人而不肯向民间曲艺去学习语言的运用，词汇句法中的音乐性等等，而干脆坐待有朝一日鼓词会变成某一派的新诗，那么新诗就会暂时退休，或且永远不会接近民众。我们今天的工作不是保守昨天的成就，而是争取明天的新胜利。我们不能孤立的看问题，因为几乎没

有一个文艺问题是孤立着的。我们的方向是一个，已由毛主席给我们指示出来，我们必须充实自己，多知多懂，才能很快的，不多绕弯子的，走向毛主席指给我们的那条大路上去。在解放以前，我们可以抱着一技之长，用之则行，舍之则藏。今天，人民与人民政府都给了我们很大的鼓励与期望，我们就必须用更多的学识丰富自己，从而创造出足够为人民服务的作品来，不能再用那一技之长，专取守势。我们要用新武器 装备起自己来。社会上越需要我们，我们不是越得长本事吗？

我们钦佩鲁迅先生的渊博，好，就跟他学吧，把我们自己也变成个文武昆乱不挡的人才，好担当起更多的更重的文艺任务；愿与文艺界的朋友们共勉之！

载一九五一年十月十八日《人民日报》

谈　用　字

说话要说明白。作文是把话写在纸上，更须把话说明白。一句话是由一些字和词造成的，所以一字一词都要用得正确；要不然，那一句话就不会明白。这样，我们写一句话，不要随便想起哪个字就用哪个字，必须细细去想，哪个字最合适。作文是费脑筋的事。

比如说，“上学”和“入学”本来是差不多的，可是它们不完全一样，我们就不好随便的用。“小三儿上学去”是说今天早晨小三儿到学校去；“小三儿入了学”是说他考取了学校，现在已经入了学。这样，一个“上”字和一个“入”字就不能乱用；一乱用，话就不明白正确了。

有许多字和词是我们不十分了解的，我们必须小心的去用它们。在用它们以前，我们最好打听明白了，它们到底是什么意思，不能马马虎虎。字面差不多的字眼，须特别留神：“联盟”不是“联合”，虽然都有一个“联”字在内，“联络”也跟“联系”不完全相同。我们不能看见别人用了某个字，我们就也去用，除非我们完全明白了那个字的意思。把字用对了，话才能明白。

有时候，字用对了，可是不现成，这也不好。比如说，“行”跟“走”本是一个意思，我们可不能说：“我行到东安

市场”，在这里“走”字现成，“行”字不像话。赶到我们说“行军”的时候，又必说“行”，而不说“走”，因为“行军”现成，“走军”不现成。现成不现成，就是通大路不通大路；大家都那么说，就现成；只有我们自己那么说，就不现成。我们不能独创语言，语言本是大家伙的。

同样的现成字不止一个，我们还须留心选择哪个最恰当。拿“作”“干”“搞”三个字来说，它们都是一个意思，而且都很现成，不是僻字。可是，我们要先选择一番，再决定用哪个，不可摸摸脑袋算一个。在“他作事很好”这一句里，“作”最恰当；我们不能说：“他干事很好”，或“搞事很好”。在“你要好好的干！”里，“干”就比“作”与“搞”都更有力量。“他把事搞垮了”，“搞”又比“作”与“干”都更恰当。现成的字若用错了地方，就失去现成的好处，反倒别扭了。

照上面所说的，我们知道了用字的困难。克服这困难的办法是要字字想好，一点也不随便。想好了以后，还须再想有没有比这个字更好，更恰当的。这是必须有的训练，我们千万不要怕麻烦。现在我们若不肯下这番苦工夫，以后我们就会吃很大的亏。现在我们费点心思，养成谨慎用字选字的好习惯，以后就享受不尽了。

载一九五一年十月二十日《语文学习》创刊号

《离婚》新序

这本小说是硬"挤"出来的。

"一二八"的前一年，我写完了《大明湖》(我的唯一的以济南为背景的长篇小说)，交给《小说月报》去发表。"一二八"的侵略毒火烧了东方图书馆，《大明湖》的稿子也变为灰烬。停战以后，我不愿重写《大明湖》——我的稿子向来没有副本，故重写不易。《现代》索稿，我开始写《猫城记》。

言明：《猫城记》在《现代》杂志连载后，由良友公司刊行单行本。可是，现代书局再三的说，它有印行《猫城记》的优先权，不愿让给"良友"。

于是，为免教"良友"落空，乃赶写《离婚》；所以，它是硬挤出来的。现在良友停业，由我将版权收回，交"晨光"重排出版。《猫城记》因思想有错误，不再印行。

在济南热死许多人的那一夏天，我，头缠湿巾，腕垫吸墨纸，以阻热汗流入眼中，湿透稿纸，跟酷暑与小说拚了命。结果，虽没战胜文艺，可打败了暑热。在七十多天的工夫，我交了卷。

这本小说的文字与结构都比以前所写过的略有进步，恐怕是"一气呵成"的一点功效。在别的方面，我不敢说它有

什么好处。它曾被译成英文，出版后，销路不佳。

在写此书时，北京还是“北平”，现在念起来，怪不顺嘴，乃改 为北京，不管和历史相合与否。

老 舍　一九五一年初冬

载一九五二年二月上海晨光出版公司出版的《离婚》修订重排本

民间文艺的语言

语言是构成民族风格的最重要的成分。民间文艺，不管多么粗糙，还是多么细致，总是运用民间语言的。这一点就值得我们用心学习。假若我们不肯学习，即使我们按照民间文艺的形式写作，我们也不会写好；即使我们能写出很有思想的东西，也不会教人民一听就懂，而且喜爱它。人民喜爱自己的语言。

民间文艺的语言，一般的说，是简短明快的，因为民间文艺多半不是预备悦目的，而是悦耳的——要说得出，唱得出。记住这个，我们再写东西的时候，就会不止在纸上推敲文字，而要用耳朵考验考验了——不管写什么形式的东西，能这么作也不吃亏。经过耳朵的考验，我们才除了注意文字的意义而外，还注意文字的声音与音节。这就发挥了语言的声韵之美。我们不要叫文字老爬在纸上，也须叫文字的声响传到空中。耳朵不像眼睛那么有耐性儿，听到一个不受听的字，或一句不易懂的话，马上就不耐烦。所以我们必须写得嘹亮干脆，不能拖泥带水地拉不断扯不断。我们曾经提倡过朗诵诗；其实，人民早就不但朗诵诗，也朗诵散文。旧戏中的道白，评书中的一部分散文，都是有滋有味的说出来的，并不平铺直叙。人民不但朗诵诗，而且给诗配上音乐；大部分民

间曲艺是唱出来的。音乐是感人的，诗是感人的，音乐与诗合在一块儿就加倍的感人了。人民早就发现了这个道理。有些知识分子，自视甚高，却忽略了这个道理，硬把诗作得与散文相近，不严格地追求音节声韵之美；硬说有思想就够了，不必力求语言与音乐的密切结合；硬说诗应当有含蓄，甚至可以隐晦一些，不必爽朗明快；怪不得好多人民不大喜爱新诗呢！

我们往往发现，一段民间文艺在读起来的时候，并不怎么美好，可是一经艺人唱起来就变了样子，变得悦耳好听。这是什么道理呢？原来艺人们不管词句怎么不好，也在文字的“平上去入”上用过一番工夫，所以能用声音的美好补足了文字的缺欠。我们作新歌曲的人呢，有的就不辨平仄；万一再遇上个不辨平上去入的音乐家给制谱，那就难怪字不响、音不顺，难以听懂了。

在这里，我并不是说，民间文艺中的粗糙字句是可以取法的；也不是说，我们作歌词，制乐谱，只须注意文字的平上去入，而不管别的。我是说，我们既是搞文艺与音乐的，就须了解我们的文字特质，我们的文字既分平上去入，我们就不能不注意。以前，因为我们不注意，所以我们写出的东西，就往往被艺人拒绝，不肯演唱。这不怪艺人，而应当怪我们自己。至于有的人写出平仄不辨、音节不调的东西，而硬说是突破形式，就未免太不虚心了。连自己的语言的声韵音节还没把握到，还谈什么突破形式呢？

民间文艺的语言既多半要能说能唱，它就必须选择现成的字。好的戏词曲词，用字是那么现成，几乎能使人听见上

半句，就猜到下半句。这样，唱的人的词句便能脱口而出，而听者也能感到不费力就领会了全句；于是歌者与听者就打成一片。这就是说，民间文艺会从人民的语言找到窍门，使人听了欢喜，也要跟着唱。我们所写的通俗文艺呢，往往不细心地去找这个窍门，想到什么字就用上什么字，结果是我们的句子别扭，连念起来还不顺嘴，更不用说唱起来了。我们必须记住，我们必须用现成的 活语言，给人民服务，而不该生拉硬扯，凑成句子，把人民吓跑。我们要下很大的工夫，才能使我们的文字清浅活泼，像一条活的溪水似的。

在民间文艺里，也有许多不好的句子。一种是民间艺人只顾很容易地凑成句子，就不假思索地诌出来："把话明"，"把话云"，"把话言"……。另一种是文人给加过工的，把原词加上或换上许多表面文雅而实际庸俗的字样，弄得驴唇不对马嘴—— 这样说，并不过分，人民的语言是与人民的生活分不开的；用文雅而庸俗的语言去描写人民的生活，当然是驴唇不对马嘴。我们学习民间文艺，必须留心剔选，既不偷懒学那"把话云"什么的，也不滥充文雅，随便安上腐烂的修词。我们首要的是把文字写得明朗康健，现成易懂。假若我们能写出这样的语言，即使不预备写通俗文艺也是有好处的。通俗化的倾向是该贯彻到一切文艺作品中去的，不是只有鼓词与相声才须通俗。我们将来的文学作品必须是像《水浒传》那样的既通俗又有很高的艺术性与思想性的。

载一九五二年《中国语文》七月号

北京的“曲剧”

“曲剧”是个新名字。北京在解放后才有了“曲剧”。“曲剧”是用民间曲艺的各种曲牌子与腔调来表演歌剧的。有的歌剧剧本附有乐谱，有的歌剧剧本只有歌词没有乐谱。北京的曲艺艺人对上述的两种歌剧剧本都用自己唱惯了的牌子与腔调去表演。他们管这种剧叫作“曲剧”。

在三四十年前，曲艺在北京极盛行的时候，“曲剧”已经有了萌芽。那时候，就已经有了拆唱快书、拆唱单弦牌子曲和彩唱莲花落。拆唱快书是由两个艺人拆唱一段快书，他们还是唱原词，不过是由两个人分开了唱。假若他们唱的是《草船借箭》，就由一位艺人演孔明，另一位艺人充鲁肃。这样的拆唱还没有戏剧的形式，因为除了二人彼此唱和，并不化装，也没有多少身段，只是角色分担显着更火炽，两条不同的嗓音也多少能使角色的语言更明确一些。

拆唱牌子曲就比拆唱快书更进了一步。一个故事可以由三四个人拆唱。比如唱《翠屏山》，就可以由艺人们分扮杨雄、石秀、潘巧云与迎儿等。他们也化装。虽然他们的化装很简单，可是到底有了一点戏剧的气氛。他们的乐器在“拆唱”的时候也增加了一些。这种演唱与方法还不能就算作戏剧，因为演员们都站在一张桌子后面，手中还敲打着乐器，所以不

能自由地动作。这种办法，只能教观众一目了然地认识不同的角色，或者也更多了解一点人物的身分与性格；除此以外，并不比原来的形式增加多少戏剧性。

彩唱莲花落就比拆唱单弦又多了一些戏剧气氛。演员们增多了，都有简单的化装，而且在舞台上自由地活动。可惜，他们所表演的故事反倒比拆唱单弦更简单，所唱的腔调也很单调。这种“曲剧”虽然想戏剧化了曲艺，可是并没把曲艺的长处尽量地发挥出来。这种演法是采用曲艺中某一个调子重复地歌唱，不像是由复杂的民间曲艺发展出来的。

后来另有一种类似文明戏的小歌剧，虽然由曲艺艺人表演，可是他们并不采取曲艺的唱法与腔调。他们投降给半话剧半京戏掺合起来的文明戏。这，不能算作“曲剧”，就不多谈。

解放后，北京的曲艺界的艺人普遍地争取演唱配合政治任务的新曲子，同时也想突破旧形式，把曲艺由旧形式中解放出来。很显然地，由一位艺人演唱一段鼓词或琴书，就不如几个人合演一个故事那样具体、明确，能收到更大的教育效果。一个人唱总是由一位第三者述说几个人的事情，若是几个人合演一个故事，便能张三说张三的话，李四说李四的话，用活人表现活人。因此，艺人们就选用了流行的小歌剧或评戏，由几位艺人扮演出来。他们认真地化装，不像彩唱莲花落那么苟简，也不像文明戏那么半新半旧了。他们也有灯光和布景。从形式上看，他们所演的真像一种歌剧了。可是，在他们头几次试验的时候，他们对自己原有的曲艺还没有十分的信心，所以演员们出场下场还用京戏的锣鼓点。他

们所唱的腔调也一部分是曲艺，一部分是评剧的唱腔，或别的流行歌调。这样，曲艺虽然戏剧化了，但不完全以曲艺为基础。这种“曲剧”是话剧、歌剧、京戏、评戏和曲艺掺合起来的东西，有点“四不像子”。后来，他们试演小歌剧《柳树井》，他们才放弃了“四不像子”的办法，而完全采取了曲艺的腔调。他们把剧中的故事分析了一下，然后按着每一情节的感情，配合适当的曲牌子。上场下场也不要京戏的锣鼓点。在《柳树井》里，他们选用了十四个不同的曲牌子，除了因牌子格式的限制非把原词增减字数不可，其余的他们都很忠诚地按照原词歌唱。这十四个牌子中有一部分是不很合适的，其余的都相当妥当，效果很好。假若他们能再加工，把歌唱的牌子更用心地选择，牌子曲既是群众所喜闻乐见的，再加以适当的安排，一定会有更好的效果。在歌唱与歌唱之间他们没能用音乐配合演员的动作，这是一个缺点。他们若能用心地选择一些老牌子，来配合演员的动作，就能弥补这个缺点。在演员动作与舞台地位上他们也需要专家帮忙导演。

总起来说，“曲剧”的试验基本上是成功的。第一，旧的曲牌子是人民所喜闻乐见的，人民对它们素有好感，用它们来演唱一个故事，很容易被群众接受。第二，各种曲牌子是说唱形式的，说也是唱，唱也是说，很容易教听众听得懂。在这一点上，它很接近评戏，但是比评戏的腔调更美好复杂一些，不像现阶段的评戏那么单调。第三，在评戏里女演员的“弦儿高”，男演员的嗓音若无训练，就不易跟上，所以在评戏里往往女角突出，男角配搭不上。“曲剧”中的男女演员都是能够独立地表演某种曲艺的，所以合演“曲剧”的时候，大

家都能发挥所长，不至于配搭不匀。即使嗓音的高低不同，若能巧妙地把曲牌子安排好，嗓高的唱高弦，低的唱低弦，也还不至于显着不谐调。有了上述的三个长处，若再加上音乐的加工和舞台经验，“曲剧”的确能够成为一个新的剧种，而且是由民间文艺发展出来的一个剧种。我想，在目前我们应当尽量地发掘老牌子，利用它们丰富现有的“曲剧”，然 后再逐渐地把具有民族风格的新音乐介绍进来，使它有更好的发展。

载一九五二年《说说唱唱》九月号

学习民间文艺

为迎接中央文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出大会，我写这篇小文，一方面对由各地来京参加会演的同志们表示热烈的欢迎，一方面也希望文艺工作者更多注意学习民间文艺，更多参加戏曲改革工作。

主要地我要说，我们对民间文艺应取的态度。

虽然说，在过去的几年里，特别是全国文艺界整风学习以后，民间文艺已受到文艺工作者的重视；可是容或还有一些文艺工作者和一些学习文学、音乐、或美术的人们并不重视它。这不是我个人的臆断；因为假若这现象并不存在，我们的戏曲改革工作到现在就一定会已经有了更多的人参加和得到更好的成绩；在文学艺术创作上，具有民族风格的作品也必已经相当的多，相当的好了。

为什么还有人不大关心民间文艺呢？我想，很重要的一个原因是：在他们心中，一想到民间文艺，也就想到“普及”的问题，而他们的志愿是要作“提高”的工作的。他们是把“普及”与“提高”一刀两断，划清了界限的。这么一来，他们以为“普及”的工作有几个人照应着就够了，他们自己须养精蓄锐地埋头搞“提高”。假若他们是搞文学的，他们就不看客观的需要，而主观地预备写出长篇巨制，像百万

言的小说或史诗。假若他们是搞音乐的，他们就不管社会上实际的音乐活动，而希望自己成为弹钢琴或拉提琴的圣手，或写出伟大的交响乐。他们有作“专家”的志愿，因而打定主意：假若他们创造出的作品，一时还不能被群众所接受、欣赏；他们就把作品藏起来，到二十年三十年后，等群众的文化水平提高了，再拿出来，公之同好。这，就手儿显露出来他们不敢明言的一点心理——不大重视“普及”工作。

他们要等待，等待二十年三十年。但是“等待”就是停止，就是孤立。这不对。毛主席明确地指示了我们：“要在普及的基础上提高。”据我的了解，我们将来的艺术杰作必是由今天的艺术活动中“生长”出来的，而不是今天按古方炮制，冷藏二十年的东西。今天，我们必须挚诚地给人民服务；我们帮助人民提高，人民也帮助我们提高，我们与人民一齐提高，就产生了新的优秀作品。这新的优秀作品不是貌似某某古典作品，而是地地道道的、前无古人的，新中国的优秀著作。这种新的杰作是我们由今天起，陆续不断地联系群众，配合政治任务，产生出来的。它不会忽然自天而降，也不会是在名山藏了一世纪的老古董。它是逐步地由普及而提高的结果，不是文艺工作者个人的一点技巧与一时的灵感的创造品。

一旦我们把“普及”与“提高”分开来说，我们就很容易不看内容，而只从形式上判定文艺作品的高低。我知道，有某些文学家以为快板与评剧什么的是普及的，低等的。新诗和新歌剧什么的是提高的，高等的。同样的，有些搞音乐的以为西洋古典音乐是高等的，中国民间音乐是低等的。事实上，并不是那么一回事。看吧，今天的快板与不少的评剧已

不是解放前的老样子了，它们已经提高了一步。怎么提高了呢？它们已经有了新的思想内容。从前，快板是乞丐们求钱乞食的“顺口溜”；现在，它已变成工农兵所喜爱，很锐利的宣传武器。从前，评剧唱的是《马寡妇开店》；今天，它唱《小二黑结婚》。我们没有权利，不看思想内容，而专从形式上断定快板与评剧是低等的作品。

就是专从形式上说，快板与评剧的形式既是人民所喜爱的，也就是高等的。我们没有权利说：评剧该收一收，换上西洋歌剧吧。况且新的内容，必然要求新的形式。因此，今天的快板与评剧，在形式上也已经有了变化。这种变化是渐变，虽然不完全与旧形式相同，可是并没丢掉人民喜闻乐见的基本形式。人民喜欢评剧，一旦看见与评剧形式完全不同的“评剧”他们会掉头而去的。

快板与评剧等通俗文艺是直接拿到民众中去受考验的。人民，并不像闭户钻研古典文艺的人们所想象的那么拙笨。反之，人民是有眼力的，而且毫不客气。他们看见好东西就批准，看见不好的东西就批驳。这样，今天的快板与评剧等等是在人民中生长发展着的，不像古典文艺那样已经一成不变。我们若是抱定那些一成不变的老套子，死不放手，就无从解决今天的问题。

今天我们应该关切的是人民满意了现在的快板与评剧没有。我们文艺工作者可不应该用自己的成见替人民决定什么。显然的，人民还不满意今天的快板与评剧。从量上说，快板与评剧还很不够用；农民迫切地要求反映互助合作运动的作品，店员们要求有内容的“五反”剧本，可是都不容易找到。

从质上说，我们现有的通俗文艺作品还不够高。在这情形下，文艺工作者就该努力去满足人民的要求，创作出更多的更好的作品。假若我们不看人民的需要，而只凭自己的成见，从形式上断定：新歌剧比京戏好，京戏比评剧好；所以我们应取法乎上，按照西洋歌剧的套数创作新《蝴蝶夫人》什么的，不必关心京戏与评剧。这便是不切实际，随便说话。按照西洋歌剧的形式写出来的东西，假若 还没有今天我们的评剧的内容那么好，思想那么高，就是废品！再说，采用了西洋歌剧的写法，即使内容好，思想高，人民接受那个洋形式与否，也还是个问题！人民既需要文艺，就必定要求更好的文艺。这更好的文艺必是更足以满足人民的愿望与要求的，不是由我们出主意，强迫人民非接受不可的。所以，普及和提高必是紧紧相连的，不是一刀两断的。

我们必须看清楚：今天的人民，在政治思想上，是突飞猛进的。这样，人民就不但极迫切地需要文艺，而且迫切地需要更进一步的文艺。这就是为什么解放后的评剧不同于解放前的评剧，今年的评剧又不同于去年的评剧的原因。假若我们把人民的生活与思想看成为静止不动的，我们就大错而特错了。那么一来，我们就容易想到：人民只喜爱评剧，而且喜爱一成不变的评剧。同时，我们也就容易想到：什么时候人民不再爱评剧了，才能爱我们自己创造的高级玩艺儿。事实上，人民所喜爱的评剧是正在不断地改进、发展；并不是一成不变的。照这样改进、发展下去，三五年后或十年八年后的评剧必定会胜过了我们现在自以为高得了不起的东西，我们自己的那点法宝反倒拿不出手来了。跟着人民一齐往前

走的东西才有前途，才会提高；脱离群众的东西不过是“敝帚千金”而已。提高不提高是由人民的艺术生活如何而决定的。脱离了人民，幻想提高，我们自己反倒会远远地落在人民的后边。

这就可以谈到“突破形式”这一问题了。有人说：民间文艺的形式必须突破，否则不会有进一步的发展。是的，我承认这说得很对。但是，突破形式必须有步骤，不能一下子全盘打碎。一下子打碎的办法，一定不能解决问题。假若有人以为突破形式，就是用句子长短不同，音节无定，没有辙韵的新诗代替了鼓词，那结果便是消灭了鼓词，“推陈出新”就无从说起了（这里，没有小看新诗的意思）。是的，我们必须有步骤地突破形式，才能教鼓词一步一步地改善。鼓词是活着的东西，我们须教它活得更好、更健康、更丰富；我们不能一下子把它打死，硬教别的东西取而代之。“取而代之”的态度，既会发生混乱，也会阻碍我们向民间文艺学习。

我们应取什么样的步骤去改善呢？首要的是我们要注意戏曲改革问题，参加戏曲改革工作。身临其境，才能晓得由哪儿下手改革。只有丝毫没注意过这问题的人才会空谈突破形式，并没有具体的办法，或主张打碎形式，另起炉灶。“冷眼”的确可以看出民间文艺中的毛病来，但是“冷眼”并不能解决问题。头一次听京戏的人必然会感到打击乐器的嘈杂刺耳。可是，只说一声：“太吵人，要不得！”怎能解决问题呢？假若我们留神看一看今天戏剧改革、曲艺改革的情形，我们就会明白，经过改革的戏曲，在形式上的确有了一些变化。也许它们还改变得不多，不够好；可是谁也不能否认它们正

在变化，而且是经过许多时日，许多人的努力，才有了这点变化。这变得不多，不好的原因，首要的是因为文艺工作者没有踊跃地参加戏剧改革、曲艺改革工作。戏剧改革、曲艺改革工作需要很多的人、各方面的人，因为这工作包括许多不同而又互相联系着的问题。一出戏里除了故事与思想，还有服装、布景、音乐、灯光、脸谱、戏词种种问题。这不是一两人所能解决的。可是我们的音乐家、美术家、以至于文学家，有多少参加了这种工作的呢？不很多！怪不得戏曲改革工作还没有很好的成绩！那最害事的是口说突破形式，而心中却想干脆用另一种形式代替了京戏或评剧的人—— 自然，我们也不能说，应当用京戏去代替话剧或别种戏剧。我们要的是“百花 齐放”，谁也不该去代替谁。是的，京戏因为形式的限制，确乎不能容纳一本话剧那样的内容。可是，在另一方面，话剧也不能容纳一出京戏那么多的载歌载舞的技巧。我们应当分工，也应当合作。一位专搞话剧布景的人，在注意了、学习了京戏之后，去帮助京戏搞布景，决不是他的错处。反之，他若以为去搞京戏布景是降格相从，就不大对了。既说“百花齐放”，就不许唯我独尊。

上次春节，我赶写了一出宣传新婚姻法的小歌剧，名叫《柳树井》。这不是一出怎么了不起的作品。可是，在形式上，它不像任何旧有的京戏或评剧。它的人物出场，没有一个自报姓名的，而是出场就动作，就歌唱；在起唱之前也没有：“出得门来，好天气也”，或“好不伤惨人也”。在北京城里与郊外有许多地方上演了它，有的唱评剧，有的唱快板，有的选用了《白毛女》、《刘胡兰》中的调子编凑起来，还有的把

它改为话剧。我自己看过四样不同的演出。这种不提名道姓，出场就唱的办法，是小小地突破了形式。台下懂不懂呢？懂。在词句里，我避免了“听分明”，“面前存”一类的滥调，而完全用既可听懂，又相当新鲜流利的言语。台下懂不懂呢？懂。为教剧本不太长，我又把许多情节用暗场交代。台下懂不懂呢？懂。这说明了民众并不拒绝突破形式。他们喜爱革新的东西。可是，我的戏词都是按照评剧词句或快板的音节写出的，并且都押了韵。我知道，不论快板或评剧，字句没有一定的音节，就不易唱出。在我们的音乐家还没把新的具有民族风格的腔调教给唱快板与评剧的人；我们就不能责备写词的人不敢在音节上突破形式，也不能责备艺人们或业余的歌者守着老腔老调去歌唱。写词的人、音乐家、艺人，三者联合起来，先咂摸透了旧有的音乐，才能改造腔调，创造腔调。至于押韵，有些作新诗的人也许很讨厌它，可是世界上所有的歌曲，还没有不押韵的。诗可以去掉了韵，歌曲不能。指责歌曲用韵即非突破形式，是不对的。我们须在要突破某种形式之前，先了解某种形式，然后才能逐渐地适当的去突破，不至于一锤子打碎，不可收拾。

有的地方，我听说，在演出《柳树井》的时候，把剧中的暗场都给补实了，而且据说，补得很好。这说明了，一个剧本被人民看中了，他们就会热情地、用心地去修改补充。我没有看过这个修补了的剧本，但是我体会到，是简练的用暗场子好呢，还是处处充实，不落空好呢，人民自己会决定。进一步讲，我们将来的提高的作品应当作如何的提高呢，也是由人民决定，不是由我们自己闭门造车。

由上面的举例说明，我们可以多多少少看出我们对民间文艺应取的态度：

一、文艺工作者须多注意民间文艺，并且应当学习它，实地参加改革它的工作，否则空口说白话，无济于事。

二、我们必须矫正站在远远的等待提高的态度，而须马上就着此时此地的普及工作设法提高。我们越等待，越脱离实际，而且一定会落在文艺发展的后边。假若我们今天写出了与莎士比亚一样好的一出大悲剧，藏之名山，等着人民厌弃了评剧的时候，再拿出来，恐怕呀，就永远拿不出来了。因为就是真正的莎士比亚也不会替我们解决问题。我们的人民与文化会产生我们自己的莎士比亚。

三、不要只从文艺形式分高低新旧，而要从思想内容与教育效果分高低新旧。一出评剧若是有思想、能教育人民，它就是高的、新的；一出话剧而缺乏思想教育的效果，便是低的旧的。不要 一听说“评剧”这两个字，就先摇摇头；也别一听说新歌剧就以为高不可及。最好是，人民喜爱什么，需要什么，就供给什么。

四、突破民间文艺的形式须是参加了实际改革工作的结果，而不是空空的一句话。它必须有步骤，而这步骤必是由实际工作中才能决定了的。闭着眼，连门儿还摸不到，还谈什么突破呢？

总起来说：我们须积极学习民间文艺，积极参加“推陈出新”的工作。在过去的半年中，我接到不少封人民志愿军给我的信。他们一致要求更多的快板与相声，而没有一位要求莎士比亚的悲剧的，他们所要求的，我们并没有大量的供

给；那么，即使咱们之中确是有几位“莎士比亚”恐怕也有些溺职了。

载一九五二年十月七日《北京日报》

我怎么写的《春华秋实》剧本

在排演以前，这个剧本已写过十次。每一次都是从头至尾写过一遍，不是零零碎碎的修改添减。枝枝节节地这儿添一点，那儿减一点，永远不如重新另写一回可靠。用碎布拼凑，不容易作出美丽的衣裳来。

写十次，一共花了十个月的时间。其中因病因忙，时有停顿；要不然，必不会拖延得这么久。一九五二年是个忙年，一个运动紧接另一个运动，一项重要的政治任务来了，又接上另一项。可是，在万忙中，我总抓紧时间，藕断丝连地写剧本。

我们应当忙，我们也应当写作。我们不该借口忙迫就搁笔不写。同时，我希望，领导上也该设法调整作家的工作，不要教他们忙到不可能拿起笔来的程度。

剧本的初稿是在一九五二年二月后半月开始动笔的。那是北京的“五反”运动逐渐进入紧张阶段的时候。许多朋友说：我们应该写个剧本，纪念这个伟大运动。他们以为：这个运动既是史无前例的，又是极有关于今后的国家建设的；就是对于世界上正待解放的人民，也不无教育的价值——无论哪一处的人民，一旦得到解放与政权，而须与资产阶级合作，就必须警惕这阶级的进攻。这样，这就不是个简单易写的剧

本。

我本想约集几位朋友，共同计划一个剧本提纲。可是，朋友们和我都正忙着参加“三反”或“五反”的工作，没有空闲，假若我等着大家都稍有空闲再共拟提纲，那就须一直等到两个运动结束了的时候。创作需有热情；在一个运动中间写这一运动，热情必高于事过境迁的时候。我明知道，运动结束了，我才能对这么伟大复杂的一个运动有全面的了解。可是，我又舍不得乘热打铁的好机会。

我决定不再等，而仅就个人所能理解到的独自起稿。这方法有缺点，即对整个运动发展的来龙去脉还没看清楚。它可也有点好处，好歹有个全稿，容易和朋友们商讨。大家凭空共议提纲不是件容易事，往往谈来谈去，莫知所从，乃至无结果而散。有了一个准稿子，大家就可以集中讨论了。

初稿草成，我把它交给北京人民艺术剧院的朋友们，说：“请给我看看吧！有可取之处，请提意见，我去另写一遍；若全无是处，请扔在字纸篓子里。”

虽然大家都正忙着“打虎”，可还抽空读了我的初稿。他们告诉我：内容欠充实，但有一两个人物。凭这一两个人物，值得再写。

这给了我很大的鼓励，一部文艺作品，找故事容易，写出人物困难。没有人物，不算创作。

我另写了一遍，再和大家讨论；然后，又写了两遍。这四次的稿子大致相同。在人物方面，集中力量描写资本家，而且写得相当生动。在故事方面，写的是“打虎”，因为在那时节，大家只知道“打虎”，还不大理解别的。剧名就叫《两面

虎》。这是个描写运动本身的，类似活报戏的作品。

随着运动的发展，大家看出来第四稿的缺点—— 只见资本家的猖狂，不见工人阶级打退进攻的力量。故事始终围绕着一两个资本家的身边发展，写到了他们的家属、朋友、亲信，和被他 们收买了的干部，而没有一个与他们对立的工人队伍。这样，所有的斗争就仿佛都由感情和道德观念出发，而不是实打实的阶级斗争。虽然他们的儿女、老婆、朋友也喊“要彻底坦白”等等，可是总使人觉得假若资本家把心眼摆正一点，不口是心非，也就很过得去了。这样的“两面虎”，只是近似假冒伪善的一个伪君子，不能表现资产阶级的阶级本质。这是暴露某些资本家私生活的丑恶，离着“五反”运动的阶级斗争的主题还很远。不行，还得另写！

从前四稿中资本家的营业看，也得另写。剧本中的资本家是搞营造业的。在当时，营造业是检查的重点对象，所以我也就人云亦云。可是，一般的营造厂往往是有个漂亮的办公室就可以做生意，它只有店员与技术人员，没有生产工人。当然，店员们也是工人，也可以斗争资本家；但是，剧本中若只出现几个店员，总显着有些先天不足。况且，营造厂既不生产什么，也就很难用以说明政策中的斗争与团结的关系。

看出以上的缺点，大家决定：第一，须把资本家由家庭中搬到工厂里来，面对工人。第二，工人须在戏剧中占重要地位。第三，资本家须是产业工厂的主人，不是营造业的。第四，得有检查组上场，掌握政策。

这个变动相当的大，几乎是将第四稿全盘打烂。可是，我并没害怕，热情比害怕更有用。

我又写了两遍：资本家变成了私营铁工厂的厂主，有工人出来斗争他，有争取高级职员，有检查组登场；他的家属只留下个小女儿，其余的人都删掉。这就是五、六两稿。

关于检查组的情形，不难知道。人民艺术剧院好多朋友都参加过这项工作，他们供给了用不完的资料。铁工厂的情形也不难了解；这时候，厂主们已受了教育，有了觉悟；他们肯将过去的错误说出来。难处是在描写工人。

这时候，人民艺术剧院的三十多位朋友到一个私营铁工厂去体验生活。于是剧稿就有机会读给工人们听，我自己也得到机会访问工人和资方，并且到劳资协商会议上旁听。这样，剧本中的工人的生活、语言，以及在“五反”运动中怎么活动，都逐渐地有了轮廓。

可是剧名还是《两面虎》，内容也还是“打虎”。这虽比以前的稿本内容充实了点，可依然是写运动本身的现象；有了斗争，斗争是为了什么却不十分明确。

已经到了夏天，北京的“五反”运动进入结束阶段。知道我正在写这个剧本的朋友们说：“五反”运动既已基本结束，就应当写得更全面一些，更深入一些。比如说：戏不由“五反”写起，而推到“五反”以前，写出资本家怎样施放五毒，以便道出“五反”运动的重要与必要。结尾呢，也不是把违法资本家送交法院，而是团结了他；教他明白：若能遵守共同纲领，规规矩矩地发展生产，他还能有生活，有用处。这不就有头有尾，真像完整的一段“五反”历史了么？由描写“打虎”的情况，进一步去写也团结也斗争的政策，不就深入了许多么？

我接受了这个好意见，决定加头添尾。

这又须把前稿全盘打烂。一个剧本不能中间不动，硬穿上靴戴上帽；更动一点全体都得更动。而且《两面虎》已有四大幕，再加上头尾两幕，成为六幕大戏，演五小时，也不像话。还须重新另写。

为团结作准备，就须表现资本家的好坏两方面；光好不坏，就无须斗争，光坏不好，就没法团结。也只有这么好坏兼顾地描写，才能使人物深厚；也只有这么描写，才能符合政策——不是消灭资本家个人，而是肃清他的污毒。这样写，已经不再是《两面虎》中的“两面”了。那个“两面”，前面已经略略交代过，是伪君子的“两面”，口中甜蜜，心里虚伪。这一回的两面是由实际行动，表现出资产阶级的两面性。比如说，在解放后，工商界受到政府的种种照顾，大家的生意不但没有垮台，反倒更好作了。资本家们，一般地说，是真心地感激政府；是真的，不是耍嘴皮子。因此，他们对抗美援朝的爱国运动也的确热诚地参加，踊跃地捐献。他们懂得拥护政府，爱自己的国家。可是，在另一方面，只要有机可乘，他们又会见钱眼开，不惜施放五毒。多赚钱，在他们看，是天经地义，他们想不到施放五毒是罪行。他们有不少这样的两面性。能抓住这类的“两面”，就差不多抓住了他们的阶级本质。能抓紧这一点，就可以用他们在作生意上的实际行动和“五反”运动紧紧结系起来，扣紧主题，不必旁生枝节。《两面虎》的六次稿本，至此一概撤销。

放弃了第六稿，我又重新写过三遍。第七至第九这三部稿子既须顾及运动的全面，就必须吸收更多的资料；专为组

织再组织资料，也须至少再写三遍。同时，这三部稿子是企图由描写运动本身的情况改为通过政策写出“五反”的全部意义，所以也须重新组织资料。

第九稿写成了五幕十一场，大得可怕！

为参加几项重要政治任务，我日夜忙碌，一个半月没能写一个字。可是，每逢有一会儿休息时间，我就细细“咀嚼”第九稿中的人物。这样，那从第一稿到第九稿始终未被淘汰的人物已在我心中成长起来，那不太成熟的次要的人物也慢慢地得到照顾，我不断地盘算如何用三言五语使他站立起来。这对于我写第十 稿大有好处。

同时，人民艺术剧院的朋友们也感觉到：这个剧本的写成，的确具有民主精神，大家的意见都包括了进去。可是，经过大家的讨论再讨论应当以什么为主题和学习再学习“五反”文件之后，大家觉得穿插那么琐碎，能否每一情节都对主题有所发扬，使主题明确呢？这一怀疑，使大家都冷静下来。以前，大家争先恐后地把参加检查组的实际经验，和在工厂里获得的体验，都要组织进剧本里去，惟恐内容不真实丰富。现在，大家冷静地看出来，剧本不应当是记录；为使主题明确，靠记录式的写法不会成功。

于是，大家开始按照第九稿另写提纲，把不必要的情节都删了去。等到我稍为空闲了点，他们把提纲拿来，跟我商议。他们拟就的提纲本身还是太长，虽较比剧稿简练了一些，可只能说是消了一点肿，还不像筋是筋骨是骨的健康样子。

大家的意见是：

㈠　确定主题：又斗争又团结。

㈡ 我须按照第一稿的精神，参考着新提纲，重新写过。所谓第一稿的精神就是一气呵成，不蔓不枝。

㈢ 希望不要群众场面。舞台上人多并不一定足以表现力量，而且很难处理。

㈣ 多描写资本家，因为“五反”运动斗的是资本家，不是别人；他应当是主角。提纲中虽已把运动初期工人们的欠团结，有顾虑等等删去，可是资本家的戏还太少，由我设法补充。观众要看的是资本家如何受教育，如何在思想上有顾虑，起变化，作斗争。多写工人们彼此间的小纠纷，反倒会冲淡了他们斗争资本家的力量。

㈤ 不要教资本家出“洋相”—— 那是粗浅的暴露，没有什么教育价值。因为不教他出“洋相”，所以从前按照一般的“打虎”情形所描写的，什么你喊：“低下头去 !”他嚷：“彻底坦白 !”就都用不着了。我们须“武戏文唱”。

㈥ 以前，费过许多功夫，描写工人和检查组怎么研究、核对违法行为的材料，真是人人精细，各显奇能，给资本家摆下天罗地网，教他无法逃脱。现在，大家既明白了主题所在，也就知道了费很多力气在台上查帐，远不如多费力气检查思想。能够从思想上设下天罗地网，资本家才能明白政策，坦白罪行—— 这才是检查组的重要工作，再说，查帐、对材料，也很难有戏。

这些意见都不是凭空想出来的，而是由研究九部剧稿，学习政策，与体验生活三方面中逐渐体会到的。这是企图由记录与报道绕了出来，去集中力量掌握主题。

我也有一些小意见：

㈠ 我能按照大家的意见改善剧本，因为我已把人物一一重新想过多少遍，心中有了底。我若是能三言五语地描画出个人物来，就不必多绕着圈子用零碎的事儿去烘托。

㈡ 我会狠心地删去不必要的情节，抓紧主题。

㈢ 连最后的斗争大会也不要，省得满台都是人，挤到一块没有戏作。这样也省得教观众一见台上站满了人，就准备戴上帽子。

很顺利地我写成了第十次稿本。全剧只有三幕七场：第一、二、三幕各两场，另外有个尾声。

以上是说写这剧本的经过。以下，说几个问题：

㈠ 或问：假若你等到“五反”运动结束以后，再动笔写这个剧本，大概就不会费这么多的事与时间了吧？

我说，因为我下手早，所以朋友们与我能随着运动的发展一步一步地发展剧本，欲罢不能。随着运动走，资料是活的；运动已过，再去回顾那么多资料，我就会望而生畏，没有胆量去写这么大的题目了。写作没有捷径，全靠功到自然成。写一遍有写一遍的好处，写十遍有写十遍的好处。一稿写十次并不算多。

㈡ 或问：剧中好多材料是间接得来的，并不都是你个人的经验，难道倚赖间接经验也能写出作品么？

我说，不应专靠间接经验。假如我自己参加过“五反”运动中的各项工作，而且长期下厂体验生活，我一定无须花那么多的时间才把剧本写成，也可能写得更好一些。直接去体验生活是必要的，吸收间接经验不足为法。

㈢ 或问：这样倚靠别人帮忙，写成的作品，能算你自

己的创作吗？

我说，不算。这应算集体创作，由我执笔。此事，我已征求过人民艺术剧院领导人的意见，他们说：算了吧，由你个人出面发表吧。我很感谢他们的客气。不过，更要紧的倒是在这闹剧本荒的时节，大家——剧作家与导演，演员们——理应协力合作；大家要打成一片，共同讨论全剧的组织与主题，有计划地去体验生活。这样，就可避免作家闭门造车，演员们盲目地去体验生活。

㈣ 或问：写这个剧本有什么心得？

我说，经过写稿十次，我悟出一点道理来：不论我们要描写什么新事物，因为它是新事物，我们一上手总会被事物中的技术问题或表面现象诱惑住。以“五反”运动来说，我们一上手总会十分注意检查的方法和斗争的方式。我们为写“五反”运动而到工厂去体验生活，也免不了首先要问工人们用什么方法“打虎”来着，和“老虎”用什么方法希图混过关去。这样，我们所了解的便是一些斗争过程中的方法与手段，不是深入地发掘根本思想。把这些手段与方法写出来，的确显着火炽。可是，这不过是表面上的火炽，骨子里未必有真东西。我们必须从这些表面现象中绕出来，抓住那足以支持全剧的主题思想，才能免得见树不见林。

这并非说，那些表面现象都值不得搜集。我们必须掌握它们，因为它们是那一段生活中的现象，是可以捉摸到的具体事实。我们应当多多搜集它们，越多越好。可是，到了最后，我们必须找到比它们更重要的东西——思想和政策——作为主要的提线；用这条线串起那些现象，我们才知道何弃

何取，不至于被小情节缠绕住，而忘了更重要的东西。感动人的戏不完全仗着几段漂亮话或一些巧妙的小手段支持着，激烈的思想斗争才能惊心动魄。

我们需广泛地搜集材料，从大处落笔。

前面说过，大家教我在写了九遍之后，再翻回头来，按照第一稿的精神再写一次。我照办了。但这不是又拾起来第一稿，添添减减，绝对不是！写过九次，我已经掌握了用不完的资料，可以自由选择，不再把任何一个情节都看成宝贝，该留的留，该扔的扔，我必须变成资料的主人。这样，我才能按照第一稿的精神，集中力量描写怎么斗争和团结资本家；一切资料都须受这主题的控制。这样，知道的多，写的少，便能游刃有余。知道的多，交代的少，便能交代准确。

下厂体验生活的朋友们也掌握到了上述的精神。

我也体会到：狠心地删改是必要的。在前九稿里，每一稿都有些相当好的戏和漂亮的对话。可是，第十稿并非前九稿中所 有的好戏与漂亮话的堆积。不管前九稿中有多么好的戏与对话，用不到第十稿中去的就一概抛弃，毫不留情。勉强留下来的情节与对话会变成作品的疮疔。好药也许有毒，假若用在了错地方。

戏剧不是平平地叙述事实。假若以叙述为主，一切事实就都可以放进去；结果是哪件事都可有可无，不会有戏剧性。第八、九两稿就吃了这个亏：讲到团结工人，就有三场戏；讲到不法资本家，就有好几位，各耍一套花样。这就犯了不分轻重宾主，有闻必录的毛病。为矫正此弊，第十稿只很简单地交代了工人的团结和如何争取高级职员，资本家也以一人

为主，别人都听他的指挥。这就简练集中了。假若写得好，斗争一个资本家，也就是斗争一百个资本家，不必在一出戏里，东斗一个西斗一个；把“百家姓”都斗完了，并不见得能成为好戏。

这个剧本不能依照一般的戏剧发展的法则进行。按照平常的办法，剧本的第一幕总是介绍人物，主要的人物都须出来与观众见面。这个规矩，我就用不上。检查组组长是个重要人物，但是他不能在第一幕露面。在“五反”运动中，检查组的人与被检查的人是毫无瓜葛，没有过来往的。我不能为了一般的戏剧法则就放弃了真实。

同样的，剧中第一幕出现的人物，如次要的资本家，与受贿的干部，到后来或因已入法院，或因正在交代贪污受贿的问题，不能再出现舞台上，我也就干脆不再管他们。

这样，人物有的出现得很迟，有的见头不见尾，都不合乎一般的剧本写法。但是，我就按照“五反”运动的实况，该怎样处理就怎样处理，没有给他们绕着弯子想办法。有些新事物是不受普通剧本写法的约束的，用不着作者多费心思。

这个剧本中的人物很多，有话可说的就是二十四个。在八、九两稿里，对待人物取了平均主义，惟恐冷淡了任何人。于是，全剧的组织就零散琐碎；人物出来进去，不过是些“过场戏”。第十稿取了不同的态度，重要人物的戏多，次要人物的戏少，甚至没有戏。这样，主题才能通过重要人物继续发展，不至于被次要的情节给扰乱。起初，我想尽量的“裁员”，可是只能由二十七、八个减到二十四个，不能再少。资本家既要施行有组织的进攻，既要订攻守同盟，就不能只

出现一两个人；为了表现工人有组织地积极参加“五反”，也不能只出现一两个人；检查组是代表政府的，也不能太寒酸。这样，全剧用二十四个人（只算有戏词的）实在不算多。二十四个人可不能人人有戏——一出戏不能演八个钟头。好，没戏就没戏吧。主要人物老有戏一定比较次要人物喧宾夺主强。这个主意拿定，就减去了好多过场戏，举个例说：在第八、九两稿里，为了人人有戏，描写了检查组工作人员和工人怎么在一块儿画漫画，贴标语，连怎么打浆糊也没忘下。可是，后来细想了想，这有多么大的用处呢？有什么戏剧效果呢？不错，它确是能够烘托出一点运动中的生活来；可是，工人们和检查组都忙着画图，贴标语，打浆糊，并不足以有力地表现出他们的斗争力量；而且，处理得不好，倒减少了力量。这是因人设事，好教没机会说话的角色说几句话。这种场面很容易写，而容易写的也就往往是败笔，一个伟大的天才作家可以用许多场面表现生活的多方面，而还能产生总的戏剧效果。没有多少天才的人，像我自己，就顶好不冒险去铺张。抱定了主题，集中力量去写，还是保险的办法。

写了这么多字，倒好象是我宣传这个剧本怎么了不起。不是的。我只是要把这次写作的经过与心得交代出来，希望能作 学习文艺写作的人们一些参考。至于我这剧本是好是坏，还须待演出时才能看得出来，假若部分不好，我准备再接受意见，修改再修改；假若通体都不好，就放弃了它。

我们应该立志写出优秀的作品来，可是要准备好，优秀的作品不专凭愿望就能产生，而是最多最大的劳动的果实。

写完前面的一大段话，北京市人民艺术剧院就按照第十

稿试排此剧。因为剧本内容涉及的问题是那么重大，所以每当全剧连排的时候，剧院就邀请领导上和专家们来看，请求批评。他们不但随时提出大至有关原则的，小至一言一字的修正意见，而且有时候约去剧作者与导演详谈有关的问题。这使我感动，感激！在国民党统治时期，我写过剧本，我所遭遇的是禁演与打击。今天，我得到无微不至的鼓励和帮助！

有的首长甚至在看过排戏之后，约去某个演员，询问对所演的某一场戏是否觉得舒服。赶到回答是“别扭”，首长才委婉地告诉我：那一场戏恐怕有点毛病。首长们就是这样体贴作家，热爱艺术！

首长们不仅提供有关政策的意见，他们也注意到服装、布景、灯光、造型上的等等问题。他们并不因为能够掌握政策而忽略了作品的艺术性。这使我明白了：艺术性越高，宣传力才越大的道理。以前，我总多少抱着这个态度：一篇作品里，只要把政策交代明白，就差不多了。于是，我在写作的时候就束手束脚，惟恐出了毛病，连我的幽默感都藏起来，怕人家说我不严肃。这样写出的东西就只是一些什么的影子，而不是有血有肉，生气勃勃的艺术品。经过这次首长们的指导与鼓励，以后我写东西要放开胆子，不仅满足于交代明白政策，也须不委屈艺术。也只有这样，我才能写出像样子的东西来。

前面说过，这剧本最初的主题是“打虎”，后来进展为“又斗争又团结”。在排演中，领导上与专家们看出来：又斗争又团结是对的，但是还须表现出“五反”运动的胜利是工人阶级的胜利，否则剧本的结局必会落到大家一团和气，看

不出为什么“五反”运动足以给国家的经济建设铺平了道路。顺着这个意见修改剧本，我必须作：

㈠再加强工人的戏，要使工人始终和资方交叉在一处，随时作对照，随时有斗争。第十稿的重点放在了描写资本家，对工人写得还不够。我须添写工人搞“五反”搞得那么起劲的原因，和他们得到什么胜利。这么写，全剧中工人的活动的来龙去脉才会和资方的由猖狂进攻而认罪悔过的始末根由结系起来，“五反”运动才能不是灵机一动的偶然事件，而是事有必至的一个重大运动。因此，我须在第一幕的两场（都是资方的戏）之间，加一场工人的戏，使工人生活楔进资方的生活，好使劳资两方不同的生活作鲜明的对照。在这一场戏里，工人已感到资方有毛病，而不知道那些毛病造成的危害有多么大，因为这是“五反”以前。他们知道资方有毛病，可是他们自己团结得还不坚固，没有力量去斗资方。于是，他们切盼毛主席给出个好主意。这样，“五反”运动就有了它应有的根据，并不是忽然由天外飞来的。这样，工人们一听到毛主席的号召，就热烈地投入斗争中。这样，工人们的品质、性格和形象等等也都可以早些介绍出来。这是个很宝贵的建议，也是剧本中很重要的改动。

以前为什么没想起这么写呢？主要的原因是自己的生活欠丰富，而又急切地要交代政策，惟恐人家说：“这个‘老’作家不行啊，不懂政策！”于是，我忽略了政策原本是从生活中来的，而去抓住政策的尾巴，死不放手。写一段生活，用生活中的矛盾与斗争使人们体会到政策，才是骑在政策的背上，而不是扯着它的尾巴。这么写，才可能使作品既有艺术

性，又有思想性，而不是面色苍白的宣传品。

前面我说过：“我们必须找到比它们（事实）更重要的东西——思想和政策——作为主要的提线；用这条线串起那些现象，我们才知道何弃何取，不至于被小情节缠绕住，而忘了更重要的东西。”现在想起来，这段话有些毛病，那就是：既想用思想与政策串起事实，就不能不时时刻刻惦记着它们，不能不一有机会，或甚至故意去造机会，交代它们。这必成为八股文章。这样的创作方法——也正是我三年来因怕被指为不懂政策而采用的方法——是不大健全的。现在我明白过来：从现实生活中体会政策，以现实生活表现政策，才是更好的办法。这就是说，剧中的一切都从生活出发，使观众看过之后能意味到政策，细细地去咂摸，由赞叹而受到感动，才能有余音绕梁的效果。所谓政策的尾巴，却正与此相反，它是把政策看成为生活而外的东西，随时被作者扯过来听用，结果是政策变成口号，剧中人成为喊口号用的喇叭。

（二）第三幕原有两场，并为一场。这是为：⑴ 给第一幕新加的一场匀出点地方，否则戏会太长。⑵ 两场合并可以使劳资两方再行接触；检查组不过是来执行政策，不必多抢劳资两方的戏。⑶ 在第十稿中，前面说过，我认为已逃出“五反”运动中的真情实况的束缚。事实上，第三幕仍然用的是自然主义的写法，未加提炼。为了描写逼真，我把资本家放在一间不体面的小屋里，一会儿进来一个人，一会儿进来两三个人，跟他讲理，交代政策。我忘了这么出来进去，像戏不像戏，也忘了场面好看不好看。不错，在这使人闷气的小屋里，的确交代明白了政策，可是怎看怎不像戏。它使

观众的眼与耳都感到不舒服。改写之后，人物都活动开，台上也不再是那间不体面的小屋，连演员带观众都松了一口气。艺术要提炼，不是给百货公司照一张像片的事。舞台上要美，令人越看越入神，不可令人低头不敢仰视！

（三）末一场，尾声，最难办。只描写“五反”后劳资两方的一团和气是不够的，也不大对。第十稿的尾声是以一团和气为主，这必须改写。

在改写尾声的时候，想出两个不同的写法：一个是简单地写一段事，借着这段事表现“五反”后工厂的新气象；一个是给“五反”运动作个简单的结论。前者的艺术性高，因为它是具体的表现，不至于只空说政策。可是，写什么样的一段具体事实呢？很难想出。的确，既是尾声，它可以不完全和前三幕的事情紧紧相连；可是，一弄不好，就容易写成另一故事的开端，没法闭上幕。还有，它可能需要新的人物登场，也不易处理。这样，明知道这会有较高的艺术性，我可是采取了第二个办法——给运动作结论。

怎么做这个结论呢？十分困难。既是尾声，就不应很长。那么，从篇幅长短来说，它就担不起作结论的责任。反之，只交代一部分问题吧，又嫌挂一漏万。而且，不管交代什么和交代多少，总是交代，不是戏！这是致命伤！前三幕因添一场，并两场，我又重新改写了两遍，写成第十二次的稿本。尾声又写了六遍，还是不很好，希望以后有功夫再改，就不在这里再多说了。

全剧大体上固定下来，还没有一个好剧名，这也费了不少心思。一直到剧院要去发公演的广告了，才决定用《春华

秋实》。这不是个顶好的剧名，可是从大家供给的几十个名字中挑选，它还算不错，暂且将就着用吧，以后再改。

最后，我必须乘此机会向领导上和专家们，以及许多给我提过意见的朋友们致衷心的谢意！没有大家的帮助，这个不很好的作品一定不会有写成的希望！我也应当感谢北京市人民艺术剧院的朋友们，他们不但始终不懈地帮助我修改剧稿，随时供给资料，而且热诚地、毫不厌烦地，排演这改了又改，改了又改的剧本！

载一九五三年《剧本》五月号

《龙须沟》（修正本）序

《龙须沟》有两种不同的本子：一种是按照我的原稿印的，一种是北京人民艺术剧院的舞台本。现在，我借用了一部分舞台本中的对话与穿插，把我的原稿充实起来，为的教找不到舞台本的也可以勉强照这个本子排演。因为我只借用了一部分材料，所以这一本在情节上还不与舞台本完全相同。至于舞台布景的说明，在原稿中本来没有，这次我全由舞台本借用过来。我应当向北京人民艺术剧院致谢！

此书原由上海晨光出版公司印行①，今略加修正，改由人民文学出版社出版。

老　舍 于北京，一九五三年一月。

载人民文学出版社一九五三年六月出版的《龙须沟》修正本

①　指上海晨光出版公司于一九五二年二月出版的修正重排本。

请多注意通俗文艺

我要向文艺界同志们呼吁：请多注意通俗文艺！这并不由于一时的感情激动，而是按照目前通俗文艺运动的实际情况，不能不作这样的呼吁。四年来，通俗文艺在创作上与在配合政治任务上都有了一定的成绩和很大的发展。这是肯定的。可是目前，因生活的改善，文化的提高，与扫除文盲的成效，人民大众普遍地迫切地需要更多的与更好的通俗读物与可用说唱形式表演的作品。供给却远远落在这普遍而迫切地需要后边。因此，今天的通俗文艺的创作还需要推动与振作！

拿起《北京日报》看看吧，戏剧广告栏里的节目一年到头总是《小女婿》、《刘巧儿》、《罗汉钱》这几出；在全国戏曲会演之后，才又添上了《祝英台》、《白蛇传》、《刘海砍樵》几个也还欠完美的民间传说节目。群众与演员们一致地要求新节目的上演，可是一年二年地过去了，作家们还没有动笔，我知道，我们都终年辛辛苦苦，并没偷闲，可是事实上我们是怠了工；要不然为什么刘巧儿与小女婿会那么顽强地不肯去休息休息呢？首都如是，各地恐怕也如是，假若不是更差一些的话。

再看看曲艺吧：一部分的老段子已不受群众欢迎，而新

段子呢，坏的很多，艺人不愿唱，群众不愿听；好的呢，惭愧，还少得很！这样，今天的曲艺就显出没有多少生气，因而影响到一部分艺人的生活与情绪。没有人敢说曲艺不是短小精悍的宣传利器。事实告诉我们，不但工人、农民、部队都喜欢它，就是学校与机关里作宣传或文娱活动也一定缺不了它。戏剧歌舞所不能到的地方，曲艺可以去到；在人力与金钱上，曲艺也比戏剧歌舞更能节约。可惜，作家们并没能供给足够的好的作品，而工人、农民、部队以及学生与机关干部往往得自己动手去写。朋友们，有意还是无意的呢，我们在这一方面似乎又有点怠工！

这就须看看各处的通俗文艺刊物了。这些刊物理应是通俗读物与戏曲稿本的供给站。可是，我知道，这些供给站本身的最大痛苦就是没有丰富的稿源。以《说说唱唱》这个刊物说，编辑部每月都能接到几百或上千件的稿子，可是编辑们却日夜发愁到时候不能集稿发稿，因为成百成千的来稿多数是练习簿子上的习作，老作家与已有成绩的作家们的笔迹是很难见到的。因为发表了的作品不很好，因为作家们不大写通俗作品，社会上就有了一种不正确的看法，以为通俗读物是低一级的容易写的作品，应当用它试手，所以还没有把散文写通顺的文艺爱好者就开始习作通俗韵文了。我们不应拦阻他们挚诚地练习，但是由这样成百成千的试作中很难选出精品也是事实。

好的外稿既很少，编辑部同志们就不能不临时动员几位关心通俗文艺的朋友来帮忙，或亲自动手赶写，以便到期不误发稿。这样，通俗文艺刊物就渐渐地成为通俗文艺刊物的

编辑们与一些“专家”的园地了。这似乎不是个好现象。在今天，文艺工作者的团结是越来越好了，可是由上述的情形来看，我们不由地感到仿佛在这里还有一条界限：有的专搞提高，对普及工作可以不大过问；有的专搞普及，孤立无援。

大部分专门搞普及工作的作家们是懂得一些说唱形式，有相当好的文字技巧，而且挚诚地服务于普及工作的。他们在解 放后的一、二年内，曾经写过不少所谓赶任务的宣传品，立过一些功，现在有的担任了通俗文艺刊物的编辑，有的成为通俗文艺作品的经常供应者。他们看出自己从前的作品是不够好的。这个愿望与要求是值得称赞的。可是，思想性与艺术性俱强的作品又不是一时半会儿所能写出的。他们之中有的就变成了眼高手低，不敢轻易落笔了。

这样，专搞提高的参加普及工作的不多，而专搞普及的又有的已迟迟不敢动笔，通俗文艺可就搁了浅！这个情况不应再延续下去。所以我在前面说过，今天的通俗文艺的创作还需要推动与振作，所以我要向同志们呼吁！

我并不想在这里提倡某种通俗文艺的形式。那么一来，就把问题看得太狭隘了，而狭隘本身就是缺点。通俗文艺的形式有很多很多，每个地方都保存着一些特殊的形式，我们只要一注意通俗文艺，我们就会就地取材，开始学习。我们要的是百花齐放，不是形式统一。在过去的三四年里，通俗文艺作品多数只运用了快板、鼓词之类的几个形式，正是个缺点。更可笑的，有的人向来没有亲耳听过北方的大鼓，却放着本地风光，近水楼台的形式不用，而从报纸与刊物上照猫画虎地摹写鼓词，这似乎可以叫作形式主义吧！我们的问题

是大家还没有充分注意通俗文艺；只要一经注意，形式是取之不竭的。而且在掌握了旧形式之后，还可以突破形式，推陈出新。我们的确没有注意它，要不然，且不说地方上的各种各样歌谣曲艺，就是我们的大部头的评书（至少有几十部）！怎么会到今天还没人下手整理呢？难道这包括着《列国》、《东西汉》、《三国》、《隋唐》、《说岳》、《明英烈》等，一向是民间借以取得历史知识的演义，不是很重要的遗产么？说到这里，我们也有必要请求对古典与民间文艺有研究的专家们多参 加通俗文艺工作，以便把研究与实际结合起来，解决如何向民间文艺学习，如何搜集和整理民间文艺等等问题。

我也不想在这里恳求某一位作家赶紧从事学习通俗文艺，我鼓动所有的作家这么办！这样一交代，我们便很容易把提高与普及并为一谈，而不再把它们分别看待了。提高与普及本来是一致的。让我们从事实上说吧：请看，今天的小说不是就有一个普遍存在着的问题吗—— 语言欠通俗。我想，没有人会硬着头皮说：我这部小说是为提高的，读者越少越好，越不懂越好！不会有这种事！反过来说，《水浒传》与《红楼梦》两大著作是大家念得懂，因而喜欢念的，以至百读不厌。我想：也不会有人说：这两大著作因语言通俗而吃了亏。不管我们的作品的思想性如何高深，内容如何丰富，假若我们的语言不通俗不现成，它就不可能成为具有民族风格，为人民所喜爱的作品。

民族风格从哪儿来呢？首要的是在语言里找。用歌德的语言永远写不出具有中国民族风格的作品。德国话是德国话，中国话是中国话，彼此不能代用。我们今天的一部分小说吃

了亏，因为其中的语言不三不四，没能充分发挥我们的语言之美，于是也就教民族风格受了损失。假若念我们的创作和念翻译作品没有什么分别，那怎么能使人民由心眼里喜爱，由喜爱而受到教育呢？

在我们的许多小说里，作家往往不就某一情节中人物应有的感情与思想提出精练的语言，而是通篇都笼统地用报纸上刊物上的语言敷陈事实。我们似乎还没有许多像《水浒传》中武松打虎那样的文字，因为我们假若写武松打虎，可能是这样的："武松，他提高了警惕，以无比的英勇，等待机会，再给愤怒的老虎以无情的打击！"是的，这几句是我瞎诌的。可是，我在我们的作品里遇到过与此类似的文字，而且不止一次！同志们，假若我们去听听民间的故事，看看民间的戏曲，听听评书艺人怎么评讲"闲书"，我们就会以"无比的英勇"修改我们的小说了！自然，民间故事与评书艺人的语言往往有些陈腐了的，但是即使如此，他们都是按照他们所能理解的生活找出情节与绘色绘声的语言，而不是死死板板地笼统叙说。他们为求语言的生动活泼，往往不惜牺牲了真实，去打动听众。他们会教包公气炸了胡子，高挽起袖子，亲自动手去铡陈士美。我们不应学那陈旧的语言，也不必学这种过火的夸大。我们是要学他们运用语言的方法。假若他们像我们那样形容天气热就光说"天那么热呀"；形容没有秩序就光说"那个乱呀"，我管保他们都会饿死的！谁去听他们说那个热呀与那个乱呢？他们要形容，就会叫听众不由地解开钮扣！

不错，语言不是一切，但是我们都知道，语言的确是我

们的工具。一个木匠不会用锯和刨子，还成什么木匠师傅呢？

我们的诗有同样的毛病，或者比散文的毛病更大一些。我们常说：诗是语言的结晶。可是，我们的新诗的最大的一个缺点就是它没能作到这一点。诗人们好象是没有用全力去调动、推敲语言，也就难怪它不能结晶。让我们随便拿两句古诗来看看吧："两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。"这不是怎么了不起的两句诗。可是，诗人的确用了全力去写出它们。在这谁都能看懂听懂的两句里，有黄、翠、白、青四个不同的颜色，还有两个数目，两个动作，两种飞禽，一种树，一种最大的东西——青天。里边还有音乐，黄鹂的鸣声。这里没有一个生字，而画出了一片有声有色的美丽境界。从语言上说，它们有自然的音节，明朗的色彩，悦耳的声音。诗人运用了所有的语言之美，丝毫没有偷工减料，再看看我们的诗呢，里边也许有很深的思想与感情，可是语言没能作到不能多一分也不能少一分的恰到好处的配备。我们的诗就好象是可以变成蝴蝶的绿虫，蝴蝶的确是在里边，可惜还没能飞起来。好的诗是思想、感情、形象、文字，与音乐最精妙地生长在一处的，所以能使读者不由地手舞足蹈，一唱三叹。我们现在的诗还没有这种魔力，也就难怪不能传诵一时，更不要说传诵千古了。

是的，我们应当学习古典诗歌。不过，古典作品的绝大部分是用文言写的，还不能恰好地足以解决我们的问题。说到这里，我要献宝了，这宝贝就是民间的通俗诗歌。不错，通俗的诗歌里也有一部分文言；但大体上说，它是以白话为主。虽然用的是白话，它却承袭了并且相当发展了古诗的音节韵

律。它经得起朗诵与歌唱的考验。因此，听一段鼓词，不管其中的语言多么拙劣，我们至少可以得到一些好处。这就是说，它的音节是美好的，否则不能演唱出来。即使它没有别的好处，它可的确抓住了语言的音乐性。语言的音乐性原是诗歌构成的重要因素。其次，民间诗歌中的用字虽然未必字字精到，可是有不少地方巧妙地运用了民间语言。由这些语言所激起的感情与所引起的想象都是雅俗共赏,人人共有的。不像某些古典诗词那样只足以供骚人墨客的吟味欣赏。我们的缺点，据我看，就是在我们的诗歌里缺少音节之美，既不能吟，更不能唱。不能吟唱的诗就好象没有弦的琴。我们的另一缺点是不善于运用民间语言，没有深入浅出的效果。我们往往用惊叹号去代替富有感情的字，往往堆砌一大堆泛泛的修词，使读者莫明其妙。我们不用深入浅出的方法渐渐逼起感情，如后浪的催前浪，渐成高潮，而往往想借着几个自以为了不起的字汇抓住读者的心灵。打个比喻，我们是用浓墨抹满了纸，而称之为山水画。结果呢，只有黑糊糊的一片，并没有山水。因此，我们从民间的诗歌去学习学习，一定不会是劳而无功的。我们必须调动好诗中的音节，必须运用人民的语言，以补过去的缺欠。我们必须用最美的语言道出我们的思想与感情。这样，我们才能巩固、发展民族的风格。没有民族风格的诗便什么也不是。

我并不要求所有的作家都马上放下他手下的工作，而立刻去写鼓词或评戏，虽然那么办是大有利于通俗文艺的。我是说，不管你写不写通俗作品，学一学总是有益的；当然，多一些作家来参加普及工作是目前的迫切要求。就是专写散文

的作家，学一学通俗韵文也一定不会吃亏。只有学习韵文才能明白什么叫推敲与精炼。以我个人的经验来说，我学习过古典的与民间的韵文，虽然我写不好韵文，我的散文却因此多少有一些进步。我修改散文，正像修改韵文那么不肯偷懒。在散文中，我也不忘了音节与声音之美，所以我有时候能作到怎么写怎么念，言文一致。我觉得：假若用写诗的力气去写散文，可以叫作精益求精，那么散文化的诗就可以说是偷工减料。

我这样说似乎有点偏于保守。我必须说，我没有弃新复古的意思。我以为，世界上既没有忽然由平地冒出来的文学，我们就不能不重视传统。学习旧的不过是手段，真正的目的却在推陈出新。

我切盼因我的呼吁而增多参加普及工作的作家，而且写出铿铿然，落地作金石声的通俗韵文与散文，使通俗文艺工作风起云涌地活跃起来，能够满足人民普遍的迫切的需要！

载一九五三年十月十三日《人民日报》

诗与快板

学习作诗，首先要知道：诗的本质最要紧，诗的形式是次要的。若是专注意形式，不管本质，便是舍本求末，不会成功。

老年间，以科举取士，科场里既考试“八股”，也考作诗，所以举子们自幼就学“天”对“地”，“雨”对“风”，“柳暗”对“花明”，为是辨别字的平仄，积累“红花”和“翠柳”之类的词汇，丰富修辞。然后，他们还要背熟了“诗韵”，以免押韵犯错误。他们也须背熟一些首古代的诗，记住好多典故，以期自己作的诗既合规矩，又能典雅。经过这一番训练，他们就会作诗了，而且作的格式很对，没有大毛病。

可是，他们之中出了多少真正的诗人呢？很少很少！他们绝大多数是诗匠，不是诗人！这就是说，从形式上看，他们的诗是四平八稳，很合规矩。可是从诗的本质上看，他们的“作品”实在是可有可无的，没有感动人的力量。

这就说明了，单从形式上学诗，即使掌握了形式，还不一定就会作诗。形式只是诗的架子，不是诗的灵魂。

那么，诗的本质到底是什么呢？我想应该这么说：第一，诗中须有思想，而且不是平凡的人云亦云的思想；诗中所要表达与传播的是崇高的、进步的、阐明真理的思想。一个诗

人也必是个思想家。第二，诗中须有感情，而且是高伟深厚丰富的感情，不 是泛泛的不疼不痒的一点伤感。一个诗人也必是个热爱人生，拥护真理，反抗压迫，嫉恶如仇，见义勇为，是非分明，爱憎分明的热心肠的人。第三，专凭思想与感情还不行。诗人必须还有本领把思想与感情用最美妙最动人的语言表达出来，凭这表达方法使人感动，使人欲罢不能地歌咏赞叹，接受他的教训。这样，一首好诗就必是有崇高思想感情的和语言的精华的作品；这作品使人喜爱，使人惊叹，使人不忍释手地反复吟咏，使人手舞足蹈地受到感染。

这么说来，诗不是就很难作了么？是呀，诗的确很难作！请看看，全世界多少年来可有几个杜甫，几个普希金，几个莎士比亚呢？

那么，我们就不要学作诗了么？不该这样说！我们还是应该学作诗，不过要知道其中的难处，以免一试不成，就灰心丧气；也免得存着徼幸心，只从皮毛上去学习，以为知道了某种形式就能作出某体的诗来。学会作诗可不那么简单！看吧，古代诗人用“呕尽心血”，用“语不惊人死不休”来说明作诗的艰苦。这些话并非故意夸大，而是表明诗人的创作决心与责任感。随随便便作的诗必不能成为结结实实的诗。因此，我们学习作诗必须先要提高思想水平，认清作诗是为传播真理，不是为作文字游戏。我们也必要去丰富生活，以便反映社会现实，从生活斗争中培养我们爱什么与反对什么的强烈感情，好在诗中有热情的歌颂，也有严厉的批评。我们还要时时刻刻细心地观察一切，一花一草之微也不遗漏，以便丰富我们具体描写细致刻画的本领，通过形象说出我们的

思想与感情来。自然，我们还必须掌握语言文字的精选妙用，以便用最简练有力的词句道出最高的思想和最复杂的感情，把思想感情与语言结为一体，无可分割，无可增减，使读者自愿地背下全诗，时时吟咏玩味。还没有把散文写通顺的千万别张罗着学作诗。

那么，诗的形式怎样呢？用不着说，一个诗人必须知道形式，因为诗和散文不同啊。诗的音乐性很强，配上乐谱就能唱，不配上乐谱也能吟。在远古的时候，诗、舞蹈和音乐原是三位一体，分不开的。既要能唱能吟，所以诗就按照语言的特质，产生一定的形式，一首诗要有一定的多少句，一句里有一定的节奏。散文就不受这么多的限制，虽然散文也讲究声调铿锵，能朗朗上口。

不过，对形式，有三点该当注意的：第一，诗的形式并不是一成不变的。它随着现实生活的需要与语言的发展随时变动，产生新的形式。因此，咱们的文学史上就有四言诗，五言诗，六言诗，七言诗，而且有词、曲等形式。我们今天不能开倒车，翻回头去作四言诗或五言诗。我们现在用白话作诗，白话自有它自己的词汇与音节，非四言五言所能适应。“美帝国主义”已是五个字了，怎能装进四言诗里去呢?第二，诗的形式很多，诗人在创作的时候必有所选择，看什么形式更适于表现什么内容，不能把内容随便地勉强地填进一种形式里，损害了表现力。好诗的内容与形式好像天然长在一块儿的，像一朵鲜花那么有形有色又有香。坏诗呢就往往是东拼西凑，内容与形式的结合不能作到天衣无缝。古代诗人有一点较小的个人的感触，就作一首五言或七言绝句，只写那

么短短的四句就够了；大诗人李白的“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡！”就是个好例子。赶到他叙述一个故事，他就用五古或七古的形式，以五字句或七字句写出几十句几百句，像白居易的《长恨歌》。若是故事很长而且有戏剧性呢，他就写一本诗剧。这样，诗人是运用合适的形 式，以期有力地表现内容，而并不毫无选择地老用一套形式。第三，在他运用某一形式的时候，他也还有改变形式的自由，我们的伟大诗人杜甫就是这样。杜甫时常把固定的形式加以变化，不永远死守成规，所以他的诗，专以形式而言，就千变万化，令人感到新颖。他的确是有创造气概的伟大诗人，他是主人，形式不过是他的工具，不像那些赶考的举子，只懂形式，作了形式的奴隶。

现在，咱们可以谈快板与诗的问题了。

这个问题是这么出来的：有人问，本想作诗，却写成了快板，是怎么一回事呢？诗与快板怎么区别呢？

这个发问的人就犯了我们前面说过的毛病——只看形式，不看诗的本质。

快板的“出身”的确有点寒伧，难怪有人不大看得起它。我还记得：三十年前，街上常有手持两片牛骨或竹板的，沿门乞讨，顺口溜出快板来——那时候叫作“数来宝”。他们走到切面铺便说：“打竹板，迈大步，一来来到切面铺；切面铺，大发财，金银元宝一齐来！”他们看见大姑娘、老太太，都有一套词儿奉承，以便求得一点赏钱。看样子，那些词儿好像是临时编出来的，事实上是早有准备，数唱快板是他们的专业呀。

这个形式有不少好处：音节明快；既有“辙”，且可随时变换；字句容易调动，可以容纳地道白话。所以，近几年来，快板就风行一时，而且在配合政治运动上立下些功劳。在爱国卫生运动、婚姻法的宣传、“三反”“五反”运动中，都产生了许多快板，起了相当大的作用。

那么，快板可以变成诗不可以呢？可以！所有的诗的形式都可以产生好诗，所有的诗的形式也都可以产生坏诗；只在形 式上绕圈圈，不问诗的本质，便不会产生好诗。看吧，“七律”是自唐宋以来诗人最惯用的形式，可是在杜甫手里就写出这样的好诗：

风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回，无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来！万里悲秋常作客，百年多病独登台；艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新亭浊酒杯！（《登高》）

在别人手里呢，再看下边这一首吧：

变风以后数灵均，彭泽天然见性真，对酒不忘书甲子，怀沙长自叹庚寅，滋兰九畹心偏远，采菊东篱句有神，五柳三闾异醒醉，何妨千载德为邻！（《书屈陶合刻后》）

这一首是一位进士公作的，进士非掌握了诗的形式就不能中进士啊！可是，这首诗除了形式还有什么内容呢？什么也没有！可见，专凭形式，连进士也成不了诗人！

再让我们看看这几句吧：

车辚辚，
马萧萧，

行人弓箭各在腰，
耶（爷）娘妻子走相送，
尘埃不见咸阳桥！

从形式上说，这像快板不像？很像！这是不是诗？是诗！谁作的？杜甫！我不知道唐朝有没有快板，可是杜甫的这几句（《兵车行》的头几句）的确用了类似今天的快板的形式，而且的的确确是诗；《兵车行》是千古传诵的一篇名作啊！

再看：

东方红，
太阳升，
中国出了个毛泽东！

这也用了快板的形式，可还是极好的诗！诗要简练，这一句极简练。诗人并不多说什么："天明了半天，东方已经发了红，太阳就要出来了；啊，毛泽东就好比是中国的太阳啊！"他只简练经济地写出那么一句，可是气魄有多么大，句子有多大分量，感情有多么深厚，声音有多么响亮，念也好听，唱也好听！这是诗，好的诗，虽然用了快板的形式。由此可见，具有诗的本质，用快板的形式也拦不住写成最好的诗。反之，没有诗的本质，用什么形式也不见得写出好诗。快板与诗之间不是"老死不相往来"的！

为什么本来想写诗，而只写出快板来呢？那大概是心中本没有诗，而只有快板的形式，而且是顺口溜的快板形式，不是"东方红"的提高了的快板形式，所以一溜就溜到"牡丹

花，红又红”，或是“打竹板，迈大步”。心里本没有诗，而只希望用文字去堆砌成篇，那么，顺口溜正是最容易堆砌起来的东西，所以写着写着就“一来来到切面铺”了！我们须在写快板的时候，也要抱着把它写成为诗的愿望。这样，即使写不成好诗，可也不至于成为很坏的快板。

近来，我听说有人创造了一个新名词——“快板诗”。这大可不必！快板本来就是一种通俗的诗的形式，那些不成为诗的快板是作者只看形式，不负责任地随便写写的结果，而不是这形式本身的过错。

不去深入地学习作诗，就必只看到现成的形式，而忘了诗的生命力量——生活、思想、感情、语言、想像力等，也就写不出诗来，而且不敢大胆地突破形式，创造形式。

有的新诗没有什么形式，这好不好呢？据我看，即使一首诗既不采用古典的形式，如五言七言等等，也不利用民间文艺的形式，如各种鼓词与单弦等等，并且连韵也不押，也还是诗，只要它有思想感情，有精美的语言，可以朗朗上口。这就是说，即使它不接受任何形式，可是它既有诗的本质，而且有语言之美。它的语言，虽然句子长短不定，可确是语言的精华，使人不但爱读它，并且爱朗诵它，乐意把它背下来。形式可以不要，语言的美丽与音乐性却非要不可，因为中国诗之所以成为中国诗必定因为它是中国语言的精华，这也就是民族风格的所在。因此，诗也就无法翻译。思想与感情都可以译出，语言却只有一个，中国话是中国话，不能以任何别国的话来代替。这样，所谓自由诗，也还得讲点形式，语言的形式。假若有人用外国语的文法与音节来写中国诗，那

就必是一首怪诗。为写自由诗而先深入地学习学习传统的形式还是有好处的。传统的形式并非偶然产生的，而是根据语言的本质与其发展和现实的需要逐渐形成的。学习传统的形式，对我们怎么掌握语言与民族风格是有好处的。

诗是很难作的，而且没有捷径可走，若是为了急速成功，只皮毛地去学会一二形式，按着葫芦画瓢，一定不能成功。

载一九五四年七月二十四日《文艺学习》第四期

回答《文艺学习》编辑部的问题

一、请回忆一下，你的创作冲动是由什么引起的？是由一件事，一个人，或者由于其他？

二、在日常生活或工作中，你是否观察人的活动？特别注意些什么？

三、当你深入群众生活时，你是否每天记笔记？记些什么？写作时你怎样利用这些笔记？用得多不多？

四、你在深入生活时，是如何借助党的政策与马克思列宁主义理论的指导才深一步理解生活的？请举具体事实说明。

五、当你经过长期生活，积累了许多印象之后，你如何概括这些印象，创造人物的？

六、你开始写作时，是不是根据真人真事？如果不是，又是怎样塑造人物的？

七、你作品中的人物是否都有模特儿？说明你如何根据模特儿塑造人物？

八、在你的作品中有没有完全靠听来的故事写成的？

九、你在写作之前，是否先有写作提纲？这个提纲在写作过程中有无改变？为什么？

十、你每次写作，感觉最困难的是在什么地方？有无中途写不下去的时候？后来又怎样继续写下去的？

答：一、有时候是由于一件事，有时候是由于一个人，也有时候是由于一点思想或感情。

答：二、不故意观察人，但对行动特别惹我注意的人，我就记在心里，不定什么时候会有用处。

答：三、平日记笔记，只记一天作了什么，以备日后考察，这对我的写作无何帮助。

答：四、去体验生活时，最好得到明白政策的人的指示，以便易于找到问题，不致盲目乱寻，只顾观察细节，而遗其大者。

答：五、生活经验多了，写作时即可从容选择，把类似的印象放在一处，加以调动，乃能塑造人物性格与形象。

答：六、根据真人真事，但不完全倚赖真人真事；随时添减变动，给太简单的加上些东西，给太繁冗的减去些。

答：七、都有“模特儿”，但写出来的已与“模特儿”相离很远。“模特儿”只是个种子而已，我须使之开花结果。

答：八、很少。

答：九、要写提纲。有时候中途改动提纲，多半因受了眼前事物的刺激。

答：十、生活不够就不易完卷——也很难又继续下去，多半是扔掉。

载一九五四年八月二十七日《文艺学习》第五期

北京市文学艺术工作者联合会工作总结报告

——在北京市文学艺术工作者第二次代表大会上的报告摘要

(一) 创作第一

在过去的四年里，我们的确作了不少事情。可是，当我们详细检查这些工作的时候，我们就会发现，以一个市文联来说，只有不断地创作出各式各样的文艺作品，一切工作才能有效地推动起来，不至于空谈运动，华而不实。

在过去四年里的种种政治运动中，群众向我们索要的是作品，不是别的。哪怕只有一部配合政治运动的好作品，工厂、农村、学校、机关就争着演出，文艺的力量就广泛地被社会上感觉到，加强了政治运动的影响。可是，因为组织能力不强，和缺乏创作的思想领导，我们往往以可有可无的作品塞责，群众当然对我们表示不满！

我们经常以人民团体的立场注意对戏曲界的团结，而且愿意就我们的力所能及去帮助他们解决一些戏曲改革上的业务问题。但是，团结与帮助的关键所在还是作品。事实证明：每逢我们自己创作出，或和艺人们合作出新的节目，大家的

团结就会日益亲切，而且会很自然地彼此鼓舞更努力去学习业务，一同进步。不由这里去团结与帮助，而只开几次联欢会什么的，我们的团结效果便不能不微弱可怜了。

今天，无论京剧评剧还是曲艺，都迫切地需要新的节目。演员们要新节目，人民要新节目！创作远远地落在人民需要的后边！是的，我们的确责无旁贷地应当以创作为首要的任务。

我们在过去四年中独立创作的，和与艺人合作的剧本太少，曲词多而不够好。今天，只有能供给新的好的节目，才是我们对戏曲界的最大帮助。过去，我们自己的文艺干部创作的不够，也没能很好地组织创作，从会员中，从群众中发掘创作的潜在力。虽然以前就提出过，我们今天还应当再提出"创作第一"的号召，并要求大家去努力实践！

虽然我们不断地给文艺干部与一部分会员们以体验生活的机会，不断地给他们组织政治学习和业务学习，可是在创作思想上并非已全无问题。举个例说：干部们还往往企图写出长篇巨制，一举成名，视短小精悍的文字为小品，不肯多写。这个态度每每使下了工厂或农村之后，许久写不出东西，长篇未成，短文也耽误了，虚耗了时间。我们必须矫正这个态度。能经常有相当好的各式各样的短篇发表，不但是及时地报道了新社会中的新人新事，实践了为人民服务的诺言，而且会使文字技巧逐渐提高，增高创作信心与热情。

这不能专怪干部们好高骛远。领导者也应负责——没能经常照顾干部们在创作上所遇到的困难，没能及时地解决创作上的思想问题。领导者应当由干部们拟定写作计划的时候

起就参加意见，一同讨论如何写，写什么，该报道的不必写成小说，该写短的无须勉强拉长；一直到脱稿，时时见面商讨；不该等到全稿已成，才去过问——不幸是个废品，就必难补救，使创作热情低落。文艺思想的领导与创作的具体领导二者不可缺一。这也应有重点地施用于会员。

根据曾经下厂下乡的会员与干部的反映，体验生活有许多困难。有的说：初下去觉得事事新鲜，可是日子一久就失去了新鲜之感，变为平淡无奇。有的说：资料收集的很多，但一动笔就无话可说。有的说：只能把人云亦云的“公用主题”略加渲染，补充上些生活细节，勉强成篇，不能再深入一步……。据我看，我们似乎不可只强调困难，而不去想发生困难的原因，从而设法克服。我们必须知道，文艺创作的道路并不是平坦的，没有任何困难的。古代的文人常用“呕尽心血”来形容写作的艰苦，用“语不惊人死不休”来表示决心，用“究天人之际，通古今之变，成一家之言”来表示责任感。对文艺创作，我们万不能存一点侥幸心！因为我们的政治热情不高，所以在体验生活中才会两天的新鲜劲儿一过，便兴致索然。因为我们的文艺修养不足，所以有了材料而写不出。因为我们的生活体验未能深入，所以才犯人云亦云的毛病，不能放胆创作。政治热情不高，生活不够丰富，思想没都打通，文艺修养不够，这些都给我们带来困难与苦痛，而并不是下厂下乡本身有什么不对，也不是某厂某村不利于创作。我们除了在生活上、思想上、业务上，不断地努力学习体会，并经常地运用批评与自我批评的方法，充实自己，坚强自己，别无良策。

我们的业务学习也应和创作相结合。前面已经报告过:我们曾经举办过多次的文艺讲座和文艺晚会，可是都没能有计划地结合创作问题,所以往往为客观的原因即行中断或停止。相反的，一九五三年组织的社会主义现实主义的学习和今年的中国文学现实主义作品的学习便不同了，因为事先有了计划，并针对着干部们的思想情况，有时结合着创作进行讨论，所以参加学习的就欲罢不能地坚持下去，严守学习制度，在讨论中热烈发 言。只有这样有计划有步骤切合实际的学习才能使学习者打通艺术思想，热情地希望提高创作水平。

在学习中，我们又约请了专家作学术讲演，指导创作上的问题，给参加学习的以实际的帮助。我们也组织会员参加听讲，得到很好的反映。今后我们仍将继续举办这种讲演，每月一次至两次。

(二) 通俗文艺问题

可以肯定地说，我们对文艺普及工作作得比较突出，有些成绩。在北京市文联成立的时候就规定了“组织全市文学艺术工作者参加与指导文艺普及”这项任务。我们执行了这任务。我们的会员中又有不少是戏曲工作者，时时督促我们创作戏曲，供应演出。我们创作了几百段配合政治任务的通俗曲词，也写出了《刘巧儿》、《张羽煮海》、《戚继光》等剧本。我们的《说说唱唱》已坚持了四年多，得到上级的指示，作为全国性的通俗文艺刊物。

由四年多的《说说唱唱》编辑工作中，我们得到三个主

要的经验：

第一是通俗文艺的创作必须坚持现实主义的创作方法。正和提高的文艺一样，普及的文艺也必须从现实生活出发，去反映生活的真实。离开真实的生活，而从抽象的概念、条文出发，敷衍成篇，必难得到好的效果。不坚持这一点，就不能发挥文艺的特点，就庸俗化了“文艺为政治服务”的号召，造成通俗文艺水平的低落。

第二是通俗文艺的创作必须坚持忠诚地继承民间文学的优良传统。这是我们必须继承的传统，我们必须诚诚恳恳，老老实实地去学习，学习它的人民性与现实主义，并加以发展。过去，我们曾有过单纯地利用旧形式的看法，只皮毛地学习了某些民间文艺形式，就以为能够应付裕如。我们也有过大量生产新的、消灭一切旧的，硬行割断历史的想法。这些错误的看法都使通俗文艺的创作受到损失，使我们的作品不能获得人民的喜爱。

以前，我们在坚持通俗文艺的现实主义创作方法和忠实地继承民间文艺传统上都作得不够，所以《说说唱唱》没有获得它应有的成绩。对这两点的明确认识也比较晚了一些，所以至今还不易突破通俗文艺的低落水平，不能迅速地从窘困情况中振拔起来。

目前通俗文艺的创作还远远地严重地落在现实生活的后边。很多的从事通俗文艺工作的同志们现在已经认识到了坐在家里，按照概念与条文编制出来的“作品”已很不得人心，群众不但不断地提出严厉的批评意见，而且有时候干脆地拒绝这样的“作品”。他们知道非到生活里去不可了！

但是，生活是不易一下子就熟悉了的，真实的作品也不是一下子就写得出来的。于是，现在就成了青黄不接的时候。有些同志一时写不出作品；有些同志暂时还只能写出半真半假的作品——有一点从生活中掏出来的东西，另补上一些概念的东西，勉强成篇。

目前的通俗文艺所反映的不但没有跟上祖国的飞跃向前发展的生活，而且反映的面也非常狭窄。由我们所收到的稿子来看，反映农村生活的占大多数，而且写法大半相同——总是单干农民遇见旱、涝、虫、忙……等困难，而后受到合作社或互助组的帮助，就打通了思想，加入了组或社。写工业建设的比较少，写其他各方面的主题的就更少。我们很少看到以民族团结或儿童教育等等为主题的来稿。而且，所写的又多是生活中的小事件，很少涉及比较重大的主题的。现现在为止，通俗文艺作品中还几乎没有创造出一个有血有肉的先进英雄人物的形象！

在接受遗产上也是青黄不接。有些同志认识了民间文艺遗产的深厚伟大，开始想好好地学习，以期不仅掌握了形式，而且学会怎么为适应现实生活的需要而适当地突破形式，真正作到推陈出新。但这也不是一锹就能挖个井的事。所以，现在出现的一些民间说唱形式的作品在质量上还没有显著的提高。从《说说唱唱》的来稿以及各地方刊物所发表的作品来看，诗、散文与小说的数量逐渐增多，而说唱的作品和民间小型戏曲形式的作品都越来越少。近来，《说说唱唱》的编辑部每期都为没有适当的可供群众演唱的作品来发表而为难发愁。我们需要反映现实的好诗，好散文，好小说；我们特别

需要各种各样反映现实的可供群众演唱的好作品！

因为我们以前的认识不够明确，所以没能给通俗文艺的创作打下很好的基础，造成今日创作的贫乏窘迫情况，使人民受到精神上的饥饿。今天，我们必须赶紧努力工作，在现有的基础上争取发表具有比较深厚的生活内容的，为人民所喜爱的作品，以期及早渡过“荒年”，补救我们的过失！

第三，我们最大的缺点是缺乏理论与批评。我们的人力不够，干部中没有理论专家与批评专家，这是事实。但是，我们在学习社会主义现实主义以前，似乎也有只求拿出货色，不必学习理论的想法，这个想法是不对的，没有理论就没有指导，创作就不易提高，虽能交货，而质量不高。没有批评就分辨不清我们要什么，不要什么。假若我们知道了理论与批评的重要，而学习了 理论与批评，即使一时找不到专家，我们还是能够结合着我们接触到的问题与作品，实事求是地写出理论批评文字来。我们不必一定写出皇皇大文，最好是明白什么说什么，知道多少说多少，这也许更能切合实际需要，解决问题。《说说唱唱》一向缺乏这种短小精悍的理论指导文字！

虽然我们对戏曲改革尽过不少力量，可是我们以前所供给的作品已经过了时。戏曲界需要提高一步的节目，去满足要看提高一步的节目的观众。同时，《说说唱唱》的读者也要求提高一步的作品。读者拿我们整理出的旧曲艺段子与我们发表的新作品一比较，就会提出质问：“为什么那些新作品，特别是通俗韵文，是那么寒伧呢？”我们因为缺乏理论的指导，有时候硬把普及与提高分割开，好像是说：我们只管普及；有

窝窝头吃，总比挨饿强！这就给粗制滥造安排下不合理的根据！今天，事实摆在我们面前，我们若仍不能提高一步，便是自绝于群众！我们需要理论，应当如何在现有的基础上逐步提高的理论。我们应当重视理论，学习理论，而且习写简短切实的理论文字。

表扬好作品，批评坏作品，对推动文艺创作有极大的好处，通俗文艺也非例外。过去，我们在这一方面作的不够。不过，对通俗文艺批评的标准如何，却须加以考虑。通俗文艺在今天已有了很大的发展，可是各处的通俗文艺刊物有个共同的困难，就是缺乏优秀的作品。我们需要批评，以期好坏分明，共求进步。但是，这种批评必须从实际情况出发，不可要求过高，以致把大家吓退；逐步提高是鞭策的良法。

此外，我们必须指出：我们还没有一个十分坚强的通俗文艺作家的队伍，应当设法去组织，并培养后起之秀。同时，成名的作家多数无暇及此，而专家们也因工作的关系不能经常指导我 们，我们切盼名作家和专家们能够多帮助我们一些。

(三) 群众文艺活动

我们办业余艺术学校的经验是值得介绍的。以首都工农人数之多，分布地区之广，我们不可能用手工业式的方法去挨家挨户推动群众文艺活动。有了业余学校，把工农学员集中起来，培养成骨干分子，再通过他们去发动工厂与农村的文娱活动，可就得到了要领。学习集中，省了人力。学习后

分头去建立组织，就展开了活动。工厂农村有了自己的组织，辅导工作也就容易下手。农民入城不便，即利用农闲，送上门去，传授歌舞，简单易行，收效亦大。

最初，我们铺的摊子太大，没有重点，既照顾工农，也收学生及机关干部。轰轰烈烈就难免空空洞洞。后来，改以工农为重点，工作乃更确切。初办的时候，我们十分感激许多位名教授名作家来授课。不过，学员或慕名而来，课目又未规定详密教程，于是养大了学员们的胃口，而获益或并不多。事实上，大家教课远不及专人作系统的讲授，多邀名人也不如由少数教员负责“保教”。理论与实践结合，学画的真会画了，学唱的真会唱了，才能把本事带回去起骨干作用。

文化馆、站的业务干部也应是重要的训练对象。

业余艺术学校虽已改由市文化事业管理处领导，不过这点经验还是值得在这里介绍的。

载一九五四年十月二十六日《北京日报》

纪念英国伟大的
现实主义作家菲尔丁

中国人民响应世界和平理事会的号召，和全世界人民一同纪念英国伟大的现实主义作家—— 亨利·菲尔丁。

二百年前的十月八日，这位和贫病、和反动统治者的迫害苦斗了一生的勇士，在葡萄牙京城里斯本去世了。

我们珍视人类文化遗产。今天我们纪念他，就是为向这位伟大的先辈致敬，学习他的创作上的宝贵经验，学习他的热爱人民，勇于向人民的敌人进攻的战斗精神。他的嫉恶如仇，见义勇为的精神给进步的人类，特别是进步的作家树立下光辉的榜样。

我们热爱和平。珍视世界文化遗产，学习并发扬世界的优良文化传统，是促进世界和平与人类进步的一项重要任务，也就是我们今天纪念他的重要意义之一。

中国人民对西欧的现实主义文学，像英国十八、十九世纪的现实主义文学，一向感到浓厚兴趣。我们喜爱狄根斯的《块肉余生记》，萨克里的《浮华世界》，因为它们是英国人民生活的真实的表现。我们喜爱菲尔丁，不但因为他的作品写得出色，并且因为他是英国现实主义这个光荣传统的奠基者，最光辉的代表者。

从他开始写作起—— 而且他开始很早—— 菲尔丁就明确地认识到：艺术必须建筑在真实的基础上。同时，从一开始他就认为真实的艺术必须对社会起教育作用,必须深入生活,必须为人 生服务。

就修养来说，菲尔丁对古典文学的渊博是不亚于他同时代的那些学院派作家的。但是他对人民的热爱，对现实生活的浓厚的兴趣，使他与那些脱离人生的学院派作家之间毫无共同之处。他把一个作家比作厨子，生活比作写作的唯一原料。他坚决反对离开生活的虚构。他认为一个作家最重要的工作就是接触人——“从大臣到衙吏，从公爵夫人到女酒保”。

可是，菲尔丁绝不是对生活不加提炼，不加选择。他不是个自然主义者。他要求每个作家都应当致力分析生活，理解生活。他写景写人都不满足于勾画外形：他追求的是现实的本质、精髓。他向诗人呼吁说：“让我们了解人类多于他们了解自己。”

在真实生活的基础上来提炼，可以说是菲尔丁创作方法的概括。在他所有的小说序言或本文中，他都鲜明地提出这个主张。甚至在他死后才出版的《里斯本航海日记》的序文里，谈到游记的写法时，他还是提出这样的主张。他认为游记首先应当真实；许多荒诞无稽的游记正风行当时。第二，戒琐碎，对景物必须有所选择；第三，必须有教育意义；第四，必须引人入胜。他对游记写作提出的这四个明确要求恰好反映了他为自己创作树立的目标。

我愿特别再提一下第三点—— 就是作品中应有教育意

义。这是菲尔丁的艺术观很重要的一面——他坚持艺术必须为人生服务。

在写作生活的初期，菲尔丁是从事于戏剧的。在《纨袴子弟》（一七三〇年）一剧的跋文中，他说："舞台的作用是改善我们的时代，而不是败坏它。"他借着《现代的丈夫》（一七三二年）一剧的序幕向观众声明："我写这个戏不是专为了逗笑，而是在使人们看了不但感到畅快，同时也得到教育，从而对人生有所弥补改善。"我们可以说，他所创作的二十几个剧本以及四部长篇小说中间，没有一部是风花雪月的无病呻吟，没有一部是粉饰现实的。可以说，他的全部创作活动都是为了歌颂人民的善良，为了咒诅、攻击社会的黑暗。菲尔丁对人生的乐观思想也正建筑在他对人民坚定不移的信念上。

菲尔丁最痛恨古往今来骑在人民头上作威作福的专制君王、和穷兵黩武侵犯其他民族自由的大将统帅。他管这种侵略者叫作"头号伟人"，并且时常拿亚历山大大帝和凯撒作代表。"二号伟人"是操纵一国人民命运的政客，"三号伟人"是盗贼扒手。在他的政治寓言小说《大伟人江奈生·魏尔德传》里，他严厉地责斥那些横行霸道，祸害人类的"伟人"。他警告他们：这种损人的行为对他们也不会有好处的，因为他们迟早要灭亡。

诗人拜伦说："如果菲尔丁今天还活着，他一定会被官方报刊指斥为革命党的舌人和魁首。"

是的，因为如果菲尔丁今天还活着，他一定会英勇地站在时代的前面，一定是争取自由，捍卫和平的伟大运动中的

一位奋不顾身的正义战士。

载一九五四年十月二十八日《北京日报》

谈“粗暴”和“保守”

有一天，几位朋友在我家里谈起戏改问题，讨论的很热烈。那天在座的朋友都是写戏的人。争论的中心是戏改中“粗暴”与“保守”的问题。今天我就从“粗暴”和“保守”来谈。有一部分意见是那天得到的“结论”，也加入我自己的意见。

现在争论最多的就是“粗暴”和“保守”。据我看，懂得一些业务的人，不管是内行或“票友”，都容易保守，因他们热爱戏曲，愿意保留戏曲中原有的技术。对于这一点，我们应该注意到。譬如我们以前看过杨小楼的戏，因为杨小楼的表演实在使人喜欢，现在看见别人演，技巧不像那么好，就觉得不过瘾。这就是说，懂戏的人看它稍许改一改就觉得难过。就拿我自己来说，就有点保守，我家里六口人，对于看戏问题如果举手表决的话，我一定失败。我懂得板眼，他们却不懂。我爱这个东西，就难免袒护它，但如果完全抹煞我们的热情，那也是不应该的。

内行就更厉害了，他们的保守不仅因热爱，还有业务问题。比如说，演窦尔墩的要挂上很短的胡子，揉一个大白脸儿，他就觉得没法上台，这是用不着多说的。苏联朋友们演《三岔口》，演得真好，可是焦赞出来就不大像，他没有利用

胡子，不大知道京剧中的胡子配合上某些动作能表演出英雄气概来。内行人是有些苦闷的。我曾经和某名演员谈，他说：如果演窦尔墩没有胡子必不好演，粘胡子也没法演，如果把将干的胡子挂在窦尔墩脸 上也同样没法演。有几位外宾看过《猎虎记》，《猎虎记》中用的是短胡子，他们认为很好。但我说窦尔墩的长胡子也很好。演员们为了怕技术丢失，保护自己学到的一些本领，不能不着急。只在戏的技术方面作枝节的改革，不易说服老艺人。

还有，演员们有的文化程度低，知道改革是好的，但不知道怎样改革，我们若不去争取跟他们合作，就会甚至把整理老戏那一部分工作也耽误了。就京戏来说，一方面改，另一方面要注意老技术，把老艺人都动员起来，使他们有发言的机会，使他们能够把老技巧拿出来，这样似乎更周到更好一些。我们过去对艺人们的争取是不够的，没有把他们都动员起来，他们有意见，但这些意见为什么不在《戏剧报》上发表呢？专家们一写就几万字，振振有词，而他们有意见写不出来，因为不会写。最近萧长华先生，就说出了很多的东西来，这是因为我们去访问他，帮他写了出来。

那天在我家里谈的结论是这样：如果主张什么都不应该改，这样的保守就跟粗暴一样。我们反对粗暴，但是拼命保守也要同样反对，这是真理。当然，不懂业务的人就容易粗暴，这是可以想象的。因为他不懂业务，他可能没有对业务的热爱。这样，他就只觉得非改不可，甚至不惜用行政命令的手段。对业务不懂而要改革就容易粗暴。但这种改革尽管有时候粗暴，可能也有创造性，对于创造性还是要加以鼓励

的。不懂业务就容易粗暴，矫正的办法就是深入学习。这又跟演员们的合作问题联系起来了，戏改如果脱离了群众，就很容易走到粗暴的路上去。

对国际朋友的意见采纳与否，我觉得应当有个尺寸。国际友人给我们善意的批评时，如果提到的是话剧、芭蕾舞、歌剧等等，是应该接受的，因为他们是内行。就京剧来说，似乎不能这 样。他们往往认为我们的表演都是一样的，因为他们只看了几天戏，不知道程先生和梅先生同是演《玉堂春》，却有不同之点；同是《四进士》，周信芳先生和马连良先生的演法就又有不同。当然，他们的批评是善意的。但外国朋友一提意见，我们马上照办，不多去考虑一下，也未免粗暴。像《荷花灯》、《闹天宫》这些节目，在国外都演过，到处受欢迎，我们不能因为人家喝彩就冲昏了头脑。同样的，外国朋友看《猎虎记》虽认为好，但问题还是要我们自己来考虑，到底它好不好。那天在北京市文代会上听彭市长谈戏改问题，他说：一切观众，对剧本的思想内容都有提出意见的权利。至于挂不挂胡子……等类问题，还是应当取决于演员，要依靠专家们。这一天，我遇到周总理（当时还有凤霞和祖光），周总理说评戏老在学京戏的吊眼睛、贴片子，看起来不舒服，还不如学越剧的化装好，又方便，又好看。关于戏曲艺术的改革，他还说：像评戏这种剧种，历史既不长，又接近生活，可以多改一些，对京剧就应慎重一点。我这不是代表总理说话。而且，我也许没有说清楚他的意思——这由我负责。

我希望我们今后多找一些艺人们来谈谈，这样可以多听听他们的意见。我觉得光听咱们这一伙人的意见，就难免片

面，而且提出的问题也许不具体。

我补充几句。我的小戏《柳树井》各处都演过，起了一定的宣传教育作用。那里面没有采用自报家门的办法，可是观众们，不管老的、小的都能理解。(可见我与观众都不保守。)女主角一人在那里悲泣，并不说自己姓甚名谁，后面的人忽然叫她一声“招弟”，观众就都知道她叫招弟了。不过，这并不是说立刻应把一切老戏的自报家门都废除，暂时还可以不动它。

看一出京剧须全面考虑。以《艳阳楼》来说，剧情非常简单，但主角有念有唱有打，即甚活泼火炽。记得赴朝时，高盛麟演《艳阳楼》，事后他问我如何，我回说差点。想当初杨小楼演高登的时候，一出场的神情和大段道白（自报家门），就逼真地表现出了一个花花公子和恶霸，就能那么吸引观众。高先生的道白显着草率。又如龚云甫在《钓金龟》中的一段自报家门，也有独到之处，令人喜爱。把自报家门念成了朗诵诗，便增加了美，听众也就忘了它的不大合理。自然，我们编写新戏时无须保留此法。

说到《闹天宫》，想起有一天在怀仁堂演出，有布景，挂着亮晶晶的星，表示在天上作战。开演以后，筋斗一翻，搞得满台都是灰土，天上怎会有灰尘呢？所以这些小地方能够不动还是不动吧！

载一九五四年十二月《戏剧报》第十二期

《红楼梦》并不是梦

我只读过《红楼梦》，而没作过《红楼梦》的研究工作。很自然地，在这里我只能以一个小小的作家身分来谈谈这部伟大的古典著作。

我写过一些小说。我的确知道一点，创造人物是多么困难的事。我也知道：不面对人生，无爱无憎，无是无非，是创造不出人物来的。

在一部长篇小说里，我若是写出来一两个站得住的人物，我就喜欢得要跳起来。

我知道创造人物的困难，所以每逢在给小说设计的时候，总要警告自己：人物不要太多，以免贪多嚼不烂。

看看《红楼梦》吧！它有那么多的人物，而且是多么活生活现、有血有肉的人物啊！它不能不是伟大的作品；它创造出人物，那么多那么好的人物！它不仅是中国的，而且也是世界的，一部伟大的作品！在世界名著中，一部书里能有这么多有性格有形象的人物的实在不多见！

对这么多的人物，作者的爱憎是分明的。他关切人生，认识人生，因而就不能无是无非。他给所爱的和所憎的男女老少都安排下适当的事情，使他们行动起来。借着他们的行动，他反映出当时的社会现实。这是一部伟大的现实主义作品，而

绝对不是一场大梦！

我们都应当为有这么一部杰作而骄傲！

对于运用语言，特别是口语，我有一点心得。我知道这不是一件容易的事。

首先要知道：有生活才能有语言。文学作品中的语言必须是由生活里学习来的，提炼出来的。我的生活并不很丰富，所以我的语言也还不够丰富。

其次，作品中的人物各有各的性格、思想和感情。因此，人物就不能都说同样的话。虽然在事实上，作者包写大家的语言，可是他必须一会儿是张三，一会儿又是李四。这就是说，他必须和他的人物共同啼笑，共同思索，共同呼吸。只有这样，他才能为每个人物写出应该那么说的话来。若是他平日不深入地了解人生，不同情谁，也不憎恶谁，不辨好坏是非，而光仗着自己的一套语言，他便写不出人物和人物的语言，不管他自己的语言有多么漂亮。

看看《红楼梦》吧！它有多么丰富、生动、出色的语言哪！专凭语言来说，它已是一部了不起的著作。

它的人物各有各的语言。它不仅教我们听到一些话语，而且教我们听明白人物的心思、感情；听出每个人的声调、语气；看见人物说话的神情。书中的对话使人物从纸上走出来，立在咱们的面前。它能教咱们一念到对话，不必介绍，就知道那是谁说的。这不仅是天才的表现，也是作者经常关切一切接触到的人，有爱有憎的结果。

这样，《红楼梦》就一定不是空中楼阁，一定不是什么游戏笔墨。

以上是由我自己的写作经验体会出《红楼梦》的如何伟大。以下，我还是按照写作经验提出一些意见：

一、我反对《红楼梦》是空中楼阁，无关现实的看法：我写过小说，我知道小说中不可能不宣传一些什么。小说中的人物必须有反有正，否则毫无冲突，即无写成一部小说的可能。这是创作的入门常识。既要有正有反，就必有爱有憎。通过对人物的爱憎，作者就表示出他拥护什么，反对什么，也就必然地宣传了一些什么。不这样，万难写出任何足以感动人的东西来。谁能把无是无非，不黑不白的一件事体写成感动人的小说呢？《红楼梦》有是有非，有爱有憎，使千千万万男女落过泪。那么，它就不可能是无关现实，四大皆空的作品。

二、我反对"无中生有"的考证方法：一部文学作品的思想、人物和其他的一切，都清楚地写在作品里。作品中写了多少人物，就有多少人物，别人不应硬给添上一个，或用考证的幻术硬给减少一个。作品里的张三，就是张三，不许别人硬改为李四。同样地，作品中的思想是什么，也不准别人代为诡辩，说什么那本是指东说西，根本是另一种思想，更不许强词夺理说它没有任何思想。

一个尊重古典作品的考据家的责任是：以唯物的辩证方法，就作品本身去研究、分析和考证，从而把作品的真正价值与社会意义介绍出来，使人民更了解、更珍爱民族遗产，增高欣赏能力。谁都绝对不该顺着自己的趣味，去"证明"作品是另一个东西，作品中的一切都是假的，只有考证者所考证出来的才是真的。这是破坏民族遗产！这么考来考去，势

必最后说出：作品原是一个谜，永远猜它不透！想想看，一部伟大的作品，像《红楼梦》，竟自变成了一个谜！荒唐！

我没有写成过任何伟大的作品，但是我决不甘心教别人抹煞我的劳动，管我的作品叫作谜！我更不甘心教我们的古典作 品被贬斥为谜！

三、我反对《红楼梦》是作者的自传的看法：我写过小说，我知道无论我写什么，总有我自己在内；我写的东西嘛，怎能把自己除外呢？可是，小说中的哪个人是我自己？哪个人的某一部分是我？哪个人物的一言一行是我自己的？我说不清楚。创作是极其复杂的事。人物创造是极其复杂的综合，不是机械的拼凑。创作永远离不开想象。

我的人物的模特儿必定多少和我有点关系。我没法子描写我没看见过的人。可是，你若问：某个人物到底是谁？或某个人物的哪一部分是真的？我也不容易说清楚。当我进入创造的紧张阶段中，就是随着人物走，而不是人物随着我走。我变成他，而不是他变成我，或我的某个朋友。不错，我自己和我的某些熟人都可能在我的小说里，可是，我既写的不是我，也不是我的某些朋友。我写的是小说。因为它是小说，我就须按照创作规律去创造人物，既不给我写自传，也不给某个友人写传记。你若问我：你的小说的人物是谁？我只能回答：就是小说中的人物。

我的作品的成功与否，在于我写出人物与否，不在于人物有什么“底版”。

假若我要写我自己，我就写自传，不必写小说。即使我写自传，我写的也不会跟我的一切完全一样，我也必须给自

己的全部生活加以选择，剪裁。艺术不是照相。

有的“考证家”忘了，或不晓得，创作的规律，所以认为《红楼梦》是自传，从而拚命去找作者与作品中人物的关系，而把《红楼梦》中的人物与人物的关系忘掉，也就忘了从艺术创作上看它如何伟大，一来二去竟自称之为不可解之谜。这不是考证，而是唯心的夹缠。这种“考证”方法不但使“考证家”忘了他的研究对象是什么，而且会使某些读者钻到牛犄角里去——只问《红楼梦》的作者有多少女友，谁是他的太太，而忘了《红楼梦》的社会意义。这是个罪过！

是的，研究作家的历史是有好处的。正如前面提过的，作家在创作的时候，不可能把自己放在作品外边。我们明白了作家的历史，也自然会更了解他的作品。

可是，历史包括着作家个人的生活和他的时代生活。我们不应把作家个人的生活从他的时代生活割开，只单纯地剩下他个人的身世。专研究个人的身世，而忘记他的时代，就必出毛病。从个人身世出发，就必然会认为个人的一切都是遗世孤立，与社会现实无关的。这么一来，个人身世中的琐细就都成为奇珍异宝，当作了考证的第一手资料。于是，作家爱吸烟，就被当作确切不移的证据——作品中的某人物不也爱吸烟么？这还不是写作家自己么？这就使考证陷于支离破碎，剥夺了作品的社会意义。

过去的这种烦琐考证方法，就这么把研究《红楼梦》本身的重要，转移到摸索曹雪芹的个人身边琐事上边去。一来二去，曹雪芹个人的每一生活细节都变成了无价之宝，只落得《红楼梦》是谜，曹雪芹个人的小事是谜底。我反对这种

解剖死人的把戏。我要明白的是《红楼梦》反映了什么现实意义，创造了何等的人物等等，而不是曹雪芹身上长着几颗痣。

是时候了，我们的专家应该马上放弃那些猜谜的把戏，下决心去严肃地以马列主义治学的精神学习《红楼梦》和其他的古典文学作品。

载一九五四年《人民文学》十二月号

《骆驼祥子》后记

此书已出过好几版。现在重印，删去些不大洁净的语言和枝冗的叙述。

这是我的十九年前的旧作。在书里，虽然我同情劳苦人民，敬爱他们的好品质，我可是没有给他们找到出路；他们痛苦地活着，委屈地死去。这是因为我只看见了当时社会的黑暗的一面，而没看到革命的光明，不认识革命的真理。当时的图书审查制度的厉害，也使我不得不小心，不敢说穷人应该造反。出书不久，即有劳动人民反映意见："照书中所说，我们就太苦，太没希望了！"这使我非常惭愧！

十九年后的今天，广大的劳动人民都翻了身，连我这样的人也明白了一点革命的道理，真不能不感激中国共产党与伟大的毛主席啊！在今天而重印此书，恐怕只有这么一点意义：不忘旧社会的阴森可怕，才更能感到今日的幸福光明的可贵，大家应誓死不许反革命复辟，一齐以最大的决心保卫革命的胜利！

老舍 一九五四年九月，北京。

载一九五五年一月人民文学出版社出版的《骆驼祥子》修订本

《北京文艺》发刊词

北京市文学艺术工作者联合会曾经编刊过《北京文艺》，说起来已差不多是五年前的事了。那个《红京文艺》出过几期就停了下来，因为同时也办《说说唱唱》，人力实在不够用的。《北京文艺》停刊以后，北京市文联编辑部就以全力办《说说唱唱》了。

《说说唱唱》办的还不算太坏，逐渐地销行到全国，每期能销到近六万份。为什么现在又改回来，仍办《北京文艺》呢？在《说说唱唱》第六十三期的终刊词中已有交代，就不在这里重复了。

《北京文艺》将是什么样的刊物呢，这须在此说明一下：

在文字上，《北京文艺》将力求通俗。无论是创作，还是理论，我们希望在文字上都能够作到简明浅显，容易阅读。我们切盼每一篇作品都能够深入浅出，既有充实的内容，又不晦涩难懂。我们知道，广大的读者需要这样的作品。因此，虽然深入浅出，通俗易懂，需要很高的艺术技巧，不是一时就能作到好处的，可是我们希望与投稿者共同努力，逐渐树立起这一风格，体现在普及基础上从事提高的方针。

对于以说唱形式写成的作品，我们也愿意刊登，因为这

种形式的作品在宣传教育上还能起很大作用。不过，《北京文艺》与《说说唱唱》有所不同：《北京文艺》不像《说说唱唱》那样专登说唱形式的作品，以期编得机动灵活，能够容纳多种多样的形式与风格的作品，而且可以妥慎选择，有较好的说唱形式的作品来稿 就刊用，没有呢即不勉强拼凑。

在内容方面，我们首要的任务是反映在总路线的照耀下，首都的经济建设、文化建设以及各方面的现实生活与斗争，歌颂这斗争中的新人新事，批判保守落后。首都在各方面的建设与成就是全国人民所最关切的，我们有责任去及时地反映。同时，首都的人民也渴望从文艺作品中知道全国各处的建设与改革的新成就，所以我们也欢迎北京以外适合我们需要的来稿，以期首都人民与全国人民息息相通，相互鼓舞，齐步前进。

我们的主要读者对象是工人。但是，工人也关切着农业、国防和文化教育等等现实生活。所以，我们所选用的作品，在内容上注重描写工人，而不只限于描写工人。同时，在文字上既力求通俗易读，一般工人能看懂的，有同等文化的农民、战士、学生、干部们自然也能看得懂。这样，我们希望《北京文艺》的思想内容既有重心，又能反映现实生活的各方面；我们的读者既以工人为主要对象，又能顾及普遍。

我们重视文艺批评，切盼能够得到短小精悍的批评文字。

对培养文艺队伍的新生力量，我们只能就力所能及，尽到责任。我们的编辑部里人手不多，对来稿一时还作不到篇篇详注意见，篇篇加以修正，尽管我们切盼能够这么作。我们暂时只能注意选择较好的青年业余习作，帮助加工，刊载

出来，并设法帮助解决一些青年们在写作上遇到的困难。希望以后我们有了更多的经验与更好的条件，再开辟青年习作专栏。

从我们办《说说唱唱》的经验中，我们知道：有些爱好文艺的青年往往来信提出："怎么创作？""如何体验生活？"和"请某某作家把他全部创作经验写给我"这类的问题，要求详为答复。《北京文艺》每期只能容纳六七万字，而这些问题都不是几千字就能够解答清楚的。还有，每一个作家都有他个人的生活、兴趣、创作方法与风格，即使他肯破工夫写出几万言的解答，也不见得就能完全解决问题。作家们的经验只足以供别人的参考，不是解决一切困难的窍门。写作的窍门是始终不懈的苦学苦练。因此，我们打算组织些结合实际、确能解决问题的文章，帮助爱好文艺的青年们得到一些启发。比如说：请作家谈谈他怎么创造作品中的某一个人物，必定比他泛泛地讲怎样创造人物更具体，更容易了解，更对我们有帮助。是的，只能是有些帮助，创作是没有捷径可寻的。

我们希望文字里多加插图，并且容纳些独立的绘画和木刻等美术作品。

我们希望《说说唱唱》的读者原来怎样爱护《说说唱唱》，现在还怎样爱护《北京文艺》。

我们希望北京市文联的会员们拿《北京文艺》真当作自己的刊物，关切它，帮助它，批评它，给它写稿。

敬爱的读者们，会员们，多给我们提意见，帮助我们把《北京文艺》办好，教它的确能成为忠实反映首都及各地现实生活的、鼓舞建设祖国的热情的、宣传社会主义思想和保卫

和平的文艺刊物。

载一九五五年《北京文艺》四、五月号创刊号

关于阅读文学作品

读书是件重要的事。不读书的人就好比是睁眼瞎子，下了班不是闲聊，就是去逛马路，白耽误了工夫，不见得能看到任何有意义的事。若是利用时间读读书呢，就必定起码能够：一、得到许多知识；二、提高思想；三、培养纯正的感情——喜爱好人好事，憎恨坏人坏事。看，这有多么好！这好比原来眼睛有点近视，一读书啊就戴上了眼镜，眼看得远了，心里也透亮了。

所以，没有读书习惯的人应当养成爱读书的习惯，不可用“我没有读书的习惯”往外一推，原谅自己。没有读书的习惯并不是一件值得骄傲的事。死不肯拿起书本只是教自己吃亏。反之，由不爱读书变成喜爱读书一定是个很大的进步。我们都该要求自己这么进步。

有的书专讲道理，有的书专讲技术。读了这些书一定有好处，因为它们帮助我们明白更多的道理，更多的技术。可是，有的书，像小说、诗歌、和戏剧什么的，即所谓文学作品，既不长篇大套地讲道理，或者也不大讲什么技术，而只告诉我们一个长的或短的、悲的或喜的故事。这有什么用呢？

这大有用处！我相信：一位今天的中国工人必定关心咱们的国家大事。拿一件事来说吧：既是工人，你必定关心工

农联盟。你怎么知道农村的事呢？你没有工夫到农村去啊。即使你去了，你能一下子看明白农村的一切吗？恐怕不那么容易。假如有那么一部小说或戏剧，详详细细地讲了农村里怎么搞互助合作运动，你只须花费些业余的时间，就看清楚农村问题和新气象，这不既很省事，又很有益处吗？

况且，既是文学作品，里面就必有活生生的人物和具体事实。作家是用人物和具体事实，通过艺术方法，写出那段故事的，所以写的那么有趣，那么完整，教你看起来并不费很大的劲就会受到感动，得到教育。小说和戏剧既不没结没完地说道理，也不死死板板地讲技术。它们是用人物与事实，给你讲明白（还以农村说吧）为什么合作比单干强，为什么这是走向社会主义的正路。你是看故事，可是通过故事，你明白了农民必须合作，不要单干的道理和某些技术问题。这些文艺作品的人物之中有好有坏，有先进的也有落后的。你读了以后，自然喜爱好的和先进的人，而厌恶坏的和落后的人。这就教你的眼睛更亮了，心里更有劲更有底了。你也愿意作好的和先进的人，不作坏的和落后的人。这就能提高你的道德品质。

这样，小说戏剧什么的就是生活的教科书。它们教你看明白别人怎么生活着，谁有光明前途，谁走死路，教你受到了感动，提高了思想，也自动地去忘我地劳动，争取作个社会主义建设里的英雄人物。

可是，文艺书籍有好的，也有坏的。你不要随便抓起一本就读起来。读坏书同吃毒药一样，它会要你的命！旧社会给咱们留下许多许多坏书，我们应当留神，别上它们的当。别

以为小说戏剧都是闲书，什么都可以看着玩。那不对！我们是社会主义的建设者，我们要坚决地拒绝坏书，像拒绝吸食毒品那样。你能想象一个工人会偷偷地吸大烟吗？

也许有人说，那些坏书读起来好玩。你要看明白，坏东西往 往是好玩的。旧社会里的那些吃喝嫖赌都好玩。难道就因为好玩，咱们就恢复那些坏事吗？好书既给我们娱乐，又给我们教育。反之，坏书即使好玩，也是像包着糖衣的毒药，教咱们的思想与道德品质受害。受害一定不是好玩的事。故意地去读坏书也是可耻的事！

也许有人说：对呀，好书的确有益处，可是读起来费劲哪。我说：你是工人，在干活的时候，你永远不怕费劲，为什么在读书的时候怕费劲呢？要搞好什么事情都须费劲。打篮球、游泳、练习唱歌、学舞蹈，都得费劲。聊天、逛街，不费劲，可是得不到什么好处。读坏书不那么费劲，因为它所说的不是废话，就是坏话。那些旧社会的写坏书的坏文人是故意写废话、坏话来引诱人，教大家走歪道。我们怎可以甘心上他们的当呢！同志们，只要对我们有益处，我们就不该怕费劲。凡是坏事，我们都应该坚决拒绝。这才表现出工人阶级的劲头儿：再说，乍一念好书，也许费点劲，可是继续念下去，就会越来越顺利，不那么费劲了。

同志们，让我们养成读书的习惯，只读好的，坚决拒绝坏的，决定从文艺书籍中学习生活，认清什么是先进的，什么是落后的，从娱乐中受到教育。遇到一本书，自己不能辨别好坏，可以先打听打听，不要马马虎虎，以免上当。在阅读的时候，千万不要耽误生产，应当规定出一定的阅读时间。

也应当随时作点笔记，记下自己的意见和感想。起初，咱们的意见也许不正确，可是阅读多了，咱们的思想就会逐步提高，能够提出正确的意见，也就是学会怎么批评了，这不很好吗！那么，就都这么办吧！

载一九五五年九月二十四日《工人日报》

大力推广普通话

在我童年的时候，我就听说过：有许多人拿《红楼梦》当作学习北京话的课本。

这说明了一个问题：文艺作品在思想教育而外还有一种责任，就是教给大家怎么写文章和说话。在老年间，绝大多数的文人用文言写作，所以古文古诗就成为后人学习写作的范本；现在，绝大多数的文人用白话写作，所以文艺作品，正像《红楼梦》那样，不但只教给大家怎么写文章，也教给大家怎么说话。

这个责任并不小。一个民族的语言总是越来越趋向统一的。用不着多解释，语言的统一有很大很大的政治作用。历史已经证明，文艺作品会有力地帮助语言的统一。意大利的但丁、英国的超叟，和咱们的曹雪芹都在这方面有很大的功绩。

汉语本是统一的。不过，因为汉族人多，分布的地方又非常广阔，于是各地方就难免在发音上有所不同，也难免各有各的土语。我们现在谈汉语的统一就是要在发音上、词汇上，和某一些不同的语法上，要求更进一步的一致。语言越一致，我们自己就团结得越好；兄弟民族和外国朋友学起来也就越省事。作家们在这个运动中应当负起责任，尽到我们

推进语言统一的力量；这是个重要的政治任务。

汉语，据语言学家们说，是很进步的语言。可是不幸，汉字却十分难学难记。有那么一天（我自己切盼越早越好），我们会 改用拼音文字。为将来推行拼音文字创造条件，我们今天就该下手调整发音，整理词汇和某一些语法上的纷歧。没有这样的准备，拼音的办法就不易下手推行。是嘛，假若我按京音拼，你按厦门音拼，咱们俩就没法子利用拼音文字交流思想。同样的，我说我的土话，你说你的土话，咱们俩的拼音文字恐怕也只好你干你的，我干我的，全不相干。因此，我们现在决定以北京语音为标准进行汉民族共同语的教育工作。为什么用北京语音而不用上海语音作标准？为什么不教大家都干脆说北京话，而教大家说普通话（汉民族共同语）？我不在这里解释，因为我主要地要说说作家对这个运动应取的态度。

我想，就说我自己的态度吧。这么说容易亲切一些。我写过一些小说和剧本。从思想上和艺术上看，我的作品都不很高明。可是，在语言上，因为我的普通话还写得不算太坏，我占了点便宜。有二十多年了，我的作品曾经先后在不同的地方被利用为“官话”课本。我很高兴：我的不甚高明的作品能够有些实际用处。

可是，即使专从语言上说，我从前的作品也还有点毛病：我往往爱用北京的土话。近二年来，我开始控制自己，少用土语方言。为什么呢？第一，土话给我招来许多麻烦：出南海北的读者常常来信问这个词怎么讲，那句话是什么意思，我得一一回信解答。第二，以剧本来说，土话太多，远离北京

的地方就不易上演。照原词说吧，听众不懂；改成本地话吧，又不易找到恰好相同的成语；于是，只好拉倒，不去上演。在国内既已如此，赶到译为外文的时候，不难想到就一定更麻烦。

我以前爱用土语不是没有道理的。某些土语的表现力强啊。可是，经验把我的道理碰回来了。表现力强吗？人家不懂！不懂可还有什么表现力可言呢？作品本是为教育人民的，可是因为土语太多，剧本没人演，小说读不明白，岂不弄巧成拙，反倒减少了宣传教育的效用么？

根据上述的经验，从今以后我希望能注意到：

㈠不用土语撑门面。这就是说，我将尽量地选用普通的词汇，不故意卖弄土语。我应当把卖弄自己改为替群众服务。假若“油条”比“油炸鬼”更普通一些，我就用“油条”。同样的，假若“墙角”比“嘎栏儿”更普通，我就用“墙角”。地方色彩并不仗着几个方言中的词汇支持着。不深入一个地方的生活，而只用几个地方上的特殊字眼儿，如“油炸鬼”和“嘎栏儿”之类去支持，是得不到什么好处的。它们适足以增加语言的混乱与纷歧。

这样作，会不会使语言枯窘，不丰富呢？我看不会。就拿北京话来说，在过去的四五十年里就有很大的变化：我幼年听惯说惯的词汇有许多许多已经死去了。这衰死的原因一来是大家的生活起了变化，老的词汇就不能不引退；二来是全国各地的人来到北京，听不懂北京的土话，北京人自己也就不得不适应情况，把得不到外方人支持的话收起去。这样减少了词汇，北京话是不是因而枯窘死板了呢？不是。新的

生活和新的事物带来了新的词汇。好多这种新词汇并非土生土长，而是由四面八方的人共同创造的。于是，北京话就变了样：四五十年来，它越变越语文一致，越富有普遍性了。普遍性必然地战胜地方性：几十年来除了"压根儿"、"没落"少数北京特有的词汇得到较比广泛的承认，很多的地道土话都先后死去。

今天，我们正全国一心地建设社会主义社会，我们的政治生活、社会生活、文化生活，和科学知识都一天比一天丰富，那么我们的语言也必然地越来越丰富。眼睛看着明天，我们大可不必 依依不舍地恋惜一些地方上的、有可能被淘汰的词汇。

（二）选择地运用土语。举例说明："蹲"和"站"都是普通字，我无须节外生枝地去另找土语代替它们；即使找到了，也还不过是说明"蹲"和"站"这么两个姿态，并没有什么特殊的表现力，只是教许多人不懂而已。可是，在"蹲"和"站"之外，还有个"骑马蹲裆式"；它既非"蹲"，也非"站"，而是另一个姿态——半蹲半站。北京话里还没有一个能够概括地形容出这个姿态的字。我们只能说"骑马蹲裆式"，别无办法。假若我能够在北京的土语中找到这么一个字，我一定利用它，因为它具有足以形容既非"蹲"又非"站"的姿态的特殊能力。同一理由，假若我在别的方言中找到这么一个字，我也会借用过来，介绍到普通话里去。

上述的例子说明了我个人以后怎么选择地运用土语。这是说，我不再随便乱用我所熟悉的土语，而要经过考虑，决定何去何取。这也说明，我并不一笔抹杀一切土语，而要披

沙拣金地把值得保存的保存下来。作家们要是都这么作，就能洗炼出许多生动的，明确的，和富于表现力的词汇，丰富我们的语言。提倡普通话并非要求大家因陋就简，写出千篇一律的呆板文章，而是一方面要使语言纯洁，不许土语方言泛滥成灾；另一方面要使语言更丰富更健康。

（三）我须怎样创造语言。作家有权创造语言。但是，创造语言不等于毫无选择地乱用土语。那不是创造，而是偷懒取巧，其结果是使语言越来越混乱，不利于语言的统一。这也就是说，语言的创造不是标奇立异，令人感到高深莫测，越读越糊涂，而是要在大家都能明白的语言中出奇制胜，既使人看得懂，又使人喜爱。在普通话里，我们有很大的用武之地。随便举几个例子就能说明这个意见：像“无边木叶萧萧下，不尽长江滚滚来”，像“小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花”这类的诗句，里面都是些极普通的字，而一经诗人的加工创制，就成了不朽的名句。在王安石的诗草里，我们发现：“春风又绿江南岸”的“绿”字，是经过几次圈改，而后决定用“绿”字的。最初是“春风又到江南岸”，后来圈去“到”字，改为“过”；然后又改为“入”，又改为“满”，换来换去，才找到最好的一个字——“绿”。啊，普通话里有多么大的潜在力，等待作家们去发掘啊！我们都知道的名句“红杏枝头春意闹”的“闹”字，是多么通俗而又多么富于表现力啊！这些例子虽然因为用的是浅显文言，究竟和现代的白话有个距离，可是这种创造方法还是值得学习的。

是的，我们的文章往往写得平平无奇，死板无力，有的人归罪于我们的语言太简单，有的人说这是受了普通话的限

制。其实呢，我们是没有下够工夫，没有尽到从普通话里创出新生力量的责任。因此，我们有时候就不能不求救于一向不被广大人民所接受的语言支持门面。“潺潺”呀，“熊熊”呀，是我们自有白话诗以来就惯用的词汇，可是值到今天，我也还没听见哪个工人或农民说：“溪水潺潺”或“熊熊的火光”，而且连我这个知识分子至今也还不明白溪水怎么潺潺，和火光怎么熊熊。我有这样的感觉：“春风又绿江南岸”这类的句子比“火光熊熊”似乎更新鲜可爱一些。随便利用半死的文言，正如随便利用方言土语，正是我们不负责创造的表现。不要再说我们的语言太简单吧，事实上是我们的生活太简单了，所以找不到话说。不要怕运用普通话受到限制吧，事实上只要我们肯精心创造，我们的普通话里就有无尽的宝藏。

以上是我对怎么运用普通话写文章的一点体会与愿望。我愿意按照自己的体会，不但拥护推广普通话的办法，而且热心地 这么去练习写作，尽我自己在这个运动中应尽与能尽的力量。不过，我的体会也许不大对，那就要请求大家来批评帮助了。

载一九五五年《北京文艺》十一月号

什么是幽默？

幽默是一个外国字的译音，正像“摩托”和“德谟克拉西”等等都是外国字的译音那样。

为什么只译音，不译意呢？因为不好译——我们不易找到一个非常合适的字，完全能够表现原意。假若我们一定要去找，大概只有“滑稽”还相当接近原字。但是，“滑稽”不完全相等于“幽默”。“幽默”比“滑稽”的含意更广一些，也更高超一些。“滑稽”可以只是开玩笑，而“幽默”有更高的企图。凡是只为逗人哈哈一笑，没有更深的意义的，都可以算作“滑稽”，而“幽默”则须有思想性与艺术性。

原来的那个外国字有好几个不同的意思，不必在这一一介绍。我们只说一说现在我们怎么用这个字。

英国的狄更斯、美国的马克·吐温，和俄罗斯的果戈里等伟大作家都一向被称为幽默作家。他们的作品和别的伟大作品一样地憎恶虚伪、狡诈等等恶德，同情弱者，被压迫者，和受苦的人。但是，他们的爱与憎都是用幽默的笔墨写出来的——这就是说，他们写的招笑，有风趣。

我们的相声就是幽默文章的一种。它讽刺，讽刺是与幽默分不开的，因为假若正颜厉色地教训人便失去了讽刺的意味，它必须幽默地去奇袭侧击，使人先笑几声，而后细一咂

摸，脸就红起来。解放前通行的相声段子，有许多只是打趣逗哏的“滑稽”，语言很庸俗，内容很空洞，只图招人一笑，没有多少教育意义和文艺味道。解放后新编的段子就不同了，它在语言上有了含蓄，在思想上多少尽到讽刺的责任，使人听了要发笑，也要去反省。这大致地也可以说明“滑稽”和“幽默”的不同。

幽默文字不是老老实实的文字，它运用智慧，聪明，与种种招笑的技巧，使人读了发笑，惊异，或啼笑皆非，受到教育。我们读一读狄更斯的，马克·吐温的，和果戈里的作品，便能够明白这个道理。听一段好的相声，也能明白些这个道理。

幽默的作家必是极会掌握语言文学的作家，他必须写得俏皮，泼辣，警辟。幽默的作家也必须有极强的观察力与想象力。因为观察力极强，所以他能把生活中一切可笑的事，互相矛盾的事，都看出来，具体地加以描画和批评。因为想象力极强，所以他能把观察到的加以夸张，使人一看就笑起来，而且永远不忘。

不论是作家与否，都可以有幽默感。所谓幽默感就是看出事物的可笑之处，而用可笑的话来解释它，或用幽默的办法解决问题。比如说，一个小孩见到一个生人，长着很大的鼻子；小孩子是不会客气的，马上叫出来：“大鼻子！”假若这位生人没有幽默感呢，也许就会不高兴，而孩子的父母也许感到难以为情。假若他有幽默感呢，他会笑着对小孩说：“就叫鼻子叔叔吧！”这不就大家一笑而解决了问题么？

幽默的作家当然会有幽默感。这倒不是说他永远以“一

笑了之”的态度应付一切。不是，他是有极强的正义感的，决不饶恕坏人坏事。不过，他也看出社会上有些心地狭隘的人，动不动就发脾气，闹情绪，其实那都是三言两语就可以解决的，用不着闹得天翻地覆。所以，幽默作家的幽默感使他既不饶恕坏人坏事，同时他的心地是宽大爽朗，会体谅人的。假若他自己有短 处，他也会幽默地说出来，决不偏袒自己。

人的才能不一样，有的人会幽默，有的人不会。不会幽默的人最好不必勉强要俏，去写幽默文章。清清楚楚、老老实实的文章也能是好文章。勉强耍几个字眼，企图取笑，反倒会弄巧成拙。更须注意：我们讥笑坏的品质和坏的行为，我们可绝对不许讥笑本该同情的某些缺陷。我们应该同情盲人，同情聋子或哑巴，绝对不许讥笑他们。

载一九五六年《北京文艺》三月号

关于兄弟民族文学工作的报告

—— 在中国作家协会第二次理事会会议（扩大）上的报告摘要

1955年五一劳动节后，中国作家协会邀集了八个兄弟民族——彝、侗、僮、东乡、维吾尔、蒙古、苗、朝鲜（延边）的十一位同志，和西位熟悉兄弟民族文学的汉族同志，到北京来座谈兄弟民族的文学工作情况。

现在让我们根据这次座谈会所提供的材料，把兄弟民族文学工作的情况与问题分项来说：

（甲）民族文学遗产和新文学的兴起。

在有文字的民族里，像蒙古族、维吾尔族与藏族，都有久远的文学传统。

蒙古民族的长篇史诗《格斯尔的故事》的产生，要比成吉思汗出现于历史舞台还早两个世纪！这是优美的富有神奇性的人民文学著作，应当列入世界文化宝库。

产生于十五世纪初期的史诗，由十二首长歌集成的《江格尔》，也是人民口传的巨著，至今还广泛地流传在蒙古人民中间。

在这两大史诗之外，流传在民间的还有许多著作。

今天，新的文学也生长起来。纳·赛音朝克图与巴·布

仁贝赫的诗歌，朋斯克、敖德斯尔、玛拉沁夫、超克图纳仁等的小说与剧本都受到读者的欢迎与称许。

新疆的维吾尔、哈萨克与乌兹别克等民族，在文学遗产上是 可与蒙古民族媲美的。苏联刊印的第三、四世纪的《托瓦杜瓦》和第六、七世纪的《气斯塔尼伊利克别克》都是伊斯兰教传入以前就有了的宝贵遗产。十二世纪的《库他提·扣贝里克》是维吾尔族的重要史诗。此外，像代表维吾尔与乌兹别克文学伟大历史时期的那瓦伊的长诗，和哈萨克文学之父阿拜依的著作都是新疆的，同样也是构成祖国的文化历史的宝贵财产。

十月革命与五四运动影响所及，使新疆各民族开始追求民主文学，涌现出不少的作家与诗人。解放以来，在文艺创作上，维吾尔与哈萨克等族都产生了不少比较优秀的作品。诗人铁依甫江和布哈拉等都孳孳不息地进行创作，祖农·哈迪尔等在短篇小说与剧本方面也有很好的成绩。

藏族文学从第九世纪开始兴起，在十二世纪左右发展起来，十七世纪前后是昌盛时期。藏族的文学遗产，就重要的来说就有：《格萨王传》史诗。这部名著在元末明初写成，具有很高的文学价值，在民间流传很广，曾被改编为戏曲，还用为壁画题材。

在抒情诗方面，有流传最广的第六世达赖喇嘛仓洋嘉错所作的抒情歌。藏民至今还传诵他的作品。在小说中，《米拉日巴的一生》传记小说具有世界文学的价值。这部著作已有英、法、日、蒙古、汉各种文字的译本。藏族的民间文学也是丰富多采的。

现在，藏族涌现出来许多新知识分子，开始在优秀的文学传统的基础上创造出反映新生活的文学作品。

延边朝鲜族的新兴文学，在这几年来，无论是诗歌还是散文，都有不少的成绩。剧本与小说之外，作家们也注意到编写民间故事和说唱文艺。

甘肃、云南、贵州和广西都是多民族的省份。许多民族还没有文字，但是保留在口头上的文学是丰富多采的。每个民族都有许多优美的诗歌。

(乙) 开展搜集、整理、研究工作。

从上述的各兄弟民族的文学遗产来看，无论是写下来的还是流传在口头上的，都是那么丰富！而且我们所根据的还只是参加座谈的几位同志所提供的一些材料，而不是兄弟民族文学的全部材料。我们有责任去收集、整理这些宝贵的材料，使它们成为全中国的文化财富！

怎么去搜集呢？我们愿提出一些意见：(一) 搜集工作必须遵从民族政策。(二) 搜集工作是细致的、耐心持久的工作。民族的历史与社会背景都非一时半晌所能了解，而这些正是文学作品构成的重要因素。不细心，不深入了解，我们是会把精华漏掉或把糟粕看成精华，以讹传讹的。为深入了解口头的诗歌，我们也须注意到随伴着它的音乐与舞蹈。(三) 搜集工作也是群众工作。搜集工作者应当深入生活，搞好群众关系，“也给也要”才能要到好东西。

整理与研究，也有应该注意的几点：(一) 整理工作最好是在当地进行，以便随时可以得到更多的帮助和更多的参考材料。整理了之后，和当地人民讨论也有很大的好处。(二)

对古典的文学作品，必须运用马克思列宁主义的历史观点和阶级观点，去分析判断其思想内容，决定取舍。㈢在搜集整理工作中，我们也会遇到文字记载或口头传说的作品中有些残缺，对这个，不应随便添补！还有：兄弟民族的语言结构和语法有自己的特点，我们也不该轻易发挥整理者的想像力，随便增减。㈣口头上保留的长诗与传说，往往同一故事而有几种不同的说法，这需要极 细致的研究与审慎的判断。首要的是就本民族的历史与社会背景去考虑问题，而不可主观地以搜集者所属的民族的心理去考虑。

㈥ 现在我们谈谈翻译问题。

翻译是个关键问题，没有翻译，就没有各民族间的文学交流。

翻译可分为三类：各民族翻译汉族文学，汉译各民族文学，和各民族互相翻译。

参加座谈的各民族的同志们一致表示，迫切需要翻译汉族文学，以便吸取先进经验。蒙古族、维吾尔族与朝鲜族等已译了些汉族文学的作品，但还嫌不够。通过翻译汉族文学，各民族都有产生新的文学形式与体裁的可能。尤其迫不及待的是翻译文学理论—— 汉族写的和汉译的苏联的文学理论。没有理论的学习，创作即不易提高，这是个重要问题！这一方面须加意培养翻译工作者，一方面也需要与汉族作家合作。兄弟民族中翻译汉族文学作品的人应有机会与原著者会面，在一起推敲译稿。

各民族文学的汉译工作，已经随着民族政策的实施而渐次活跃起来。像《阿诗玛》那样的优美的长诗的整理与翻译

是值得表扬的。对于各民族的民歌的搜集也有了一定的成绩。

关于兄弟民族互译文学遗产和现代作品，在今天的情况下，大概须以汉文为媒介—— 譬如汉译的苗族文学，又被蒙古族由汉文译为蒙古文等等。这就加重了用汉文作翻译的责任：汉文译得不好，就必定造成辗转翻译，以讹传讹的恶果。

（丁） 创作问题。

特别值得我们兴奋的是：有文字的民族，像蒙古、维吾尔、哈萨克，与朝鲜等族，已经有了新时代的现实主义文学。没有文 字的民族也产生了用汉文写作的作家。多民族的文艺已不是一句空话了！新的生活产生了新的文艺，新的文艺鼓舞着新的生活。可是，出席座谈的作家们反映，如何继承民族传统，如何写出地方特色，还是很不易解决的问题。

如何培养新生力量也是重要的问题。这是发展兄弟民族文学最根本的一环。有文字而且有了新文学基础的民族比较容易；鼓励业余作家，举行竞赛与评奖就是办法之一。对没有文字的民族，一方面应注意帮助民间的歌手，创作口头文学，一方面应培养能以汉文写作的青年。组织汉族作家去为兄弟民族服务，也不失为过渡的好办法。

在兄弟民族作家队伍还未壮大的今天，汉族作家去描写兄弟民族的新生活是有很大作用的。写兄弟民族的生活，首先应当克服猎奇心理。有这样心理的作家是要以最少的劳力，从事物表面上找到异族情调，去满足读者的好奇心。动机在猎奇，就不会热诚地去深入生活，而只凭东看一眼，西问一声，便要进行“创作”了。这一定抓不住今天民族生活的重大变化和问题。也会使作者只找特殊的情况，而忽视了这特

殊情况与一般的建设祖国的大业有什么关系。这样，就把民族生活孤立起来，而忘记了整体。不看整体，一定体会不到民族间兄弟般的友谊与热爱，也就不会写出有热情的作品来。

在兄弟民族作家心中也难免猎奇心理的作祟，假若他的目的是在写给汉族的读者，满足汉族读者的好奇心。这个苗头已被我们看见了。

在这次座谈会上，兄弟民族作家都一致地表示：须加强作家们的马克思列宁主义理论的学习。这也和汉族作家的需要一样。也只有这样，我们才能提高创作水平，写出富有党性，为工 农兵服务的作品。

（戊） 克服大汉族主义思想和地方民族主义思想。

中国作家协会对兄弟民族文学工作未能给予应有的注意；中央的出版机关与兄弟民族地区的出版机关没有密切的联系，也没有互相配合着拟订翻译与出版计划；在兄弟民族中工作的汉族干部没有充分注意翻译各民族文学的重要，因为他们或者根本不晓得民族文学有什么宝藏。这许多事实有力地说明大汉族主义思想是的确存在着的!在文艺战线上,多民族的文艺这一概念似乎还未形成。

就翻译工作来说，在汉译各民族文学的工作中也应当克服大汉族主义的偏见。《阿诗玛》的译文发表了以后，得到广大读者的称许。可是，译者为了怕汉族读者不能了解，有些地方就加以改动，像女郎的长发的美妙形容——“落日的影子”便被改为“菜油”!我们不应该把民族特有的风俗习惯与巧妙的想像换上一套汉族的；翻译者有责任忠实于原著。

在民族的古远的传说中难免有些自然主义的、不大美好

的描写。有的作品中也许带着落后的不健康的东西。对这些，译者是应在尽量忠实于原著的原则下加以适当的修正句剪裁的。同时，地方上也不宜固执地不许译者更改原文一字。褊狭地珍视本当遗弃的东西，便近于地方民族主义了。这并不利于发扬民族文学遗产。

就创作来说，中国作家协会和各分会的刊物有责任多翻译刊载一些兄弟民族的作品。这便能鼓励用兄弟民族语言创作，也是团结与竞赛的好办法。

怎样提高，是兄弟民族作家们一致关切着的问题。他们希望汉族作家到兄弟民族地区去，帮助他们。他们也希望北京的文 学讲习所给他们以学习的机会。在这里，我们愿意热情地号召：汉族作家到兄弟民族地区去，去体验生活，去写作，去帮助兄弟民旅的作家。因语言、风俗等等的不同，我们去体验生活，未必如愿以偿地写出好的作品；帮助兄弟民族作家，一定会有成绩。我们也要求：各民族地区的政府与文艺团体加强文艺工作的领导。据兄弟民族作家们的反映：有的地区领导干部（有许多是汉族的）对文艺工作不大关心，有的地区因不重视文艺而使作家担任许多行政工作，以致无暇写作；或屡屡调遣作家到各地方去，以致不能长期居留一地，深入生活。有的地区文联编制小得可怜，大家顾了组织工作便不能写作，顾了写作就耽误了组织工作。而且，地区的文联和作家协会的联系十分不够，对创作问题不易直接得到作家协会的指示与帮助。

在还没有文字的民族里，目前我们应着重帮助的对象是歌手与艺人。他们保存了世代相传的民族文学遗产，同时也

是创作音。如何帮助他们，还须详为计划。

急待解决、必须解决的是怎样培养干部的问题。没有干部，无论是搜集还是整理，无论是研究还是翻译，都无从说起。就现有的干部和现有的业余工作者加以调整，我们就有一个不小的队伍。这个队伍一经巩固起来，就能发挥更大更多的力量，成为发展业务和培养新生力量的主干。这个不难作到，可是现在还没有作；追查病源，恐怕也是大汉族主义思想在那儿作怪；有的领导干部从来没有注意过这个问题，有的或者满足于现况，认为有那么一些点缀也就够了。这种想法来自不重视兄弟民族的文学事业，理应加以矫正。

在民族地区也可能有人有这样的想法：一切都要本地风光，无须向汉族或其他民族学习。这无疑的是地方民族主义思想。这一定会阻碍文化交流，故步自封。

在整理研究工作上，我们必须认识清楚：对兄弟民族艺术的整理加工，应在原有的基础上进行，保持它原来的传统与特点，不能违反兄弟民族的习惯。

㈢ 具体措施。

为开展各兄弟民族文学工作，我们打算采取如下的一些措施：㈠推动各文艺团体的各级领导重视兄弟民族文学工作，加强领导，鼓励搜集、整理、翻译与创作。大力地培养搜集整理兄弟民族文学遗产的干部，培养翻译人才与作家。㈡中国作家协会和各分会应吸收兄弟民族有成绩的作家作为会员。以会员为中心，兄弟民族的作家们应有经常联系、定期学习的组织。㈢商请人民文学出版社与民族出版社拟定出版兄弟民族的古典文学和新的创作的计划。协助有关出版

社做好汉文文学作品译成各兄弟民族文字和各兄弟民族互相翻译作品的工作。中央的与各地方的文学刊物应多发表兄弟民族作家的作品。(四)选取兄弟民族青年作家到文学讲习所学习。(五)成立中国作家协会新疆维吾尔自治区、内蒙古自治区及延边朝鲜族自治州等分会。(六)中国作家协会成立民族文学委员会，负责组织发展兄弟民族文学的工作。(七)有步骤地创办各兄弟民族文字的文学创作刊物。(八)中国作家协会号召汉族作家到兄弟民族地区去体验生活，进行创作和帮助兄弟民族作家进行创作。

中国作家协会有责任了解所有各民族的文学工作情况，从而设法鼓舞推动，使各民族的文学工作在搜集和整理、翻译与创作上，都得到发展与繁荣。

载一九五六年三月二十五日《人民日报》

有关《西望长安》的两封信

一

编辑同志：

谢谢你们把几十件对《西望长安》的意见送给我看！我也要向提供这些意见的读者们致谢！有的意见很正确，使我受益不浅！有的呢，似乎误解了作者的企图，我愿在此简单地解释一下。

有的读者说，读了剧本觉得很不过瘾，因为剧本中“肃反”斗争不够尖锐。这是把《西望长安》看成为一个“肃反”剧本。它不完全是。当我学习罗瑞卿部长的报告的时候，看到罗部长希望有人用骗子李万铭的材料写个讽刺剧，我便争取写这个讽刺剧。这样，这个剧本的内容只能说与“肃反”有关，而不是整本大套地写“肃反”。我是要写讽刺剧。李万铭的材料不够支持一个文武带打、情节惊险的五幕剧的。假若我要描写特务怎样杀人放火，和我们怎么进行斗争，我就须放弃了李万铭，去另找材料——这样的材料并不难找。李万铭的材料虽然不少，但主要的都是欺骗与贪污。骗子的材料是讽刺剧的好材料。阴谋破坏，情节惊险的材料是“肃反”剧本的好材料，而不见得适于写讽刺剧。讽刺剧要写得

幽默可笑。幽默可笑的事和惊心动魄的事恐怕不易很好地组织到一处。某种内容决定某种形式，适于描写“马大哈”的相声形式，并不适于描写面目狰狞的特务。讽刺剧正像相声，它自成一体，别有风格。《钦差大臣》是《钦差大臣》，不能变成悲剧，也不能变成惊险的电影剧本。

有人以为《西望长安》里的正面人物，唐处长，不够严肃。要知道，他是讽刺剧中的正面人物，他的幽默机警正与讽刺剧的风格一致。他不是悲剧人物。今天的讽刺剧里必须有正面人物。这正面人物须要机警活泼，极有风趣地战胜了反动分子。我承认没有把唐处长写好，但是他的确是新型讽刺剧应有的人物。创造这个人物是我的一个新试验。他严肃不严肃要看他尽职不尽职。他是尽职的。那么，我们就不该因为他爱说两句笑话，便判定他不严肃。他不能像包公那样严肃，因为我写的不是《秦香莲》。

顺便就说到另一意见：剧本中的反动分子写得不很好。我接受这个意见。但是，我也有我的难处。我照顾了正面人物，我给正面人物留出两幕三场的地方。这样就限制了反动分子的活动，不能充分地表现他的诡计多端。没有把反动分子写好是我的失败，可是能写出一个正面人物，尽管是不太出色的正面人物，也多少得算表现了邪不侵正这一事实。在解放后所演出的戏剧里（连我写的在内），往往是正面人物一出来，观众就准备去拿帽子了。

那么，是不是我轻视“肃反”呢？一点也不是！假若我写的不是讽刺剧，而是全面的“肃反”斗争的戏，我就一定要把反动分子的罪行，和正面人物的“肃反”斗争，都源源

本本地写出来，令人感到惊心动魄，决不打趣招笑。当然，惊心动魄的情节也不完全拒绝讽刺，但讽刺只是信手拈来，不占重要地位。讽刺剧则须通体一致，自成一格。莎士比亚的悲剧中往往有一点幽默的穿插，但只是那么一点。他写喜剧的时候可就通体一致地保持喜剧气氛；笑着说悲剧性的故事实在不大好办。

这就该说另一种意见—— 讽刺得不够。我接受这意见。讽刺剧极难写，我的才力与经验都不够。但是，我必须说明：我的写法与古典的讽刺文学作品（如《钦差大臣》等）的写法人不相同，而且必须不同。《钦差大臣》中的人物是非常丑恶的，所以我们觉得讽刺得很过瘾。通过那些恶劣可笑的人物，作者否定了那个时代的整个社会制度。那个社会制度要不得，必须推翻。我能照那样写吗？绝对不能！我拥护我们的新社会制度。假若我为写得痛快淋漓，把剧中的那些干部们都描画成坏蛋，极其愚蠢可笑，并且可憎，我便是昧着良心说话—— 我的确知道我们的干部基本上是好的，只在某些地方有缺点，犯些错误。我只能讽刺这些缺点，而不能一笔抹杀他们的好处，更不能通过他们的某些错误而否定我们的社会制度。这就是今天的讽刺剧为什么必须与古典讽刺剧有所不同。在我给朋友们朗读剧本初稿的时候，就有人建议把受骗的干部们写得更坏一些。我拒绝了。讽刺是要夸大的，但不能无中生有，信口雌黄。

那么，今天的讽刺剧就不能够像古典讽刺剧那么入骨地讽刺吗？我说，一定能够！我的本事可是还不够，我还应当继续努力学习，练习。无论怎样，我不能把剧中人物（除了

反动分子）都写成坏蛋，那是歪曲现实。我应当把他们写得更可笑，不是更可恶。

还有些意见似乎也应解答一下，我太忙，就不多写了。

老　舍

一九五六年二月五日

二

编辑同志：

旧诗中有一句——“西望长安不见家”。后来，被淘气的知识 分子改为“西望长安不见佳”，“家”与“佳”同音。你若问一个知识分子：某事好不好？他便以“西望长安”四字表示不好—— 不佳。这变成了一种歇后语。

李万铭的案子是在西安破获的。西安古称长安。所以我用《西望长安》为剧名，暗示他到了西安就不佳了。也可以这么解释：若有人问我：你的新剧本好不好？我答以“西望长安”，表示不佳，亦讽刺自己之意。

剧名很不易拟，我用“西望长安”四字不过求其现成而已，没有什么奥意。

老　舍

一九五六年三月六日

载一九五六年《人民文学》五月号

《西望长安》作者的话

骗子的故事往往是写讽刺剧的好材料。《西望长安》就是写一个骗子故事的讽刺剧。

一个骗子的“成功”，在一方面是仗着他的欺骗手段，在另一方面也仗着别人肯于受骗。这就大有文章了。假若甘心受骗的还是国家的干部，造成政治上的损失，问题可就严重了，实在应该讽刺鞭挞！

在这个剧本里，对骗子如何施展手段写得不多，而且他所施展的那几招也并不高明，正因为他的骗术并不高明，而居然一帆风顺，到处吃得开，才越显出受骗的一定更不高明。那些不高明的受骗者恰好是我们的干部，我们就不能不把他们当作讽刺的对象了。

那些受骗的干部并不是坏人。他们若是品质十分恶劣，有意地和骗子上下其手，就不会含有多少讽刺的意思了，而且也不符合现实——我们的干部基本上是忠实可靠的。他们不坏，但是作了错事。他们把骗子当作了真正的英雄，照顾他，培养他，甚至于帮助他解决婚事。他们的毛病在哪里呢？他们哪，麻痹大意，以为天下太平了，革命的警惕用不着了。他们对伪造的文件看也不看，拿起笔来就批，就签字。他们以为国家富强了，所以多发些补助金，多买两张飞机票，都用

不着多加考虑。他们就这样马马虎虎地被骗子给骗了。他们自己倒并没丢失了什么东 西，可是造成了重大的政治上的损失。

骗子混了好几年，最后破案可是很快，只用了三天的时间，足见这个家伙一遇到有眼睛的人就立刻原形毕露，束手被擒。我们就这样讽刺地批评了毫无警惕的干部，也表扬了警惕性强的干部。

载一九五六年中国青年艺术剧院演出说明书

《十五贯》改编说明

《十五贯》原是一出昆曲，以“访鼠测字”一折为最有名。原剧很长，今改编为京剧，缩减到八场。

在情节上，改编本[①]与原本大致相同，没有太大的改动；涉及迷信的一概删去。

在文字上，原本在歌唱部分用的是文言，在对白部分往往运用苏白，不适用于京剧；因此，改编本的戏词全部重新写过，不是原文的普通话翻译。改编本所用的语言是照顾到京剧传统的，如“适才间”、“待我看来”等等都依样保存，未加改变，以期便于说唱；不大像话的陈词滥调，如“地流平”，“马走战”等等，则加淘汰。有些历史上的称呼与用语，因改编者工作忙，无暇找参考，就一律采用了京剧中通用的名词。

在人物性格上，原本似乎没能加意描写，改编本稍加润色，使人物略较生动。

改编本删去了旧剧本里的自报家门、定场诗等不必要的东西，而且尽可能地减少上场下场、出来进去的烦琐。这样减少了过场，一定需要音乐的适当配合，以期舞台上的歌舞动作贯串，不至于上下不接气；我对京剧音乐是外行，这就

① 作者改编本《十五贯》于一九五六年十月北京出版社出版。

须请文场同志费费脑筋，想想办法了！

载一九五六年《北京文艺》六、七月号

谈 讽 刺

从文学体裁上说，诗里有讽刺诗，戏剧里有讽刺剧，小说里有讽刺小说，都自成一格。曲艺里也有自成一格的讽刺文学，就是相声。此外，童话、神话、寓言和笑话里也都有或多或少的讽刺成分。可见讽刺在文学里确实占有重要地位。

在旧社会里，统治阶级不喜欢人民自由发表意见，可是人民会利用讽刺文体，声东击西，指槐骂柳，进行攻击，发泄愤恨，使统治阶级哭笑不得，十分狼狈。多么专暴的统治者也扼杀不了讽刺文学。反之，压迫越凶，通过讽刺而来的抗议就越厉害。

在我们的新社会里，人民有了言论自由，是否还需要讽刺文学呢？这就要问：我们是否需要批评与自我批评？

我想，谁也不会说不需要批评与自我批评吧。那么，讽刺文学是最尖锐的批评，通过艺术形象使大家看清楚我们拥护什么和反对什么，我们怎会不需要它呢？正因为我们讲民主，重视批评与自我批评，所以我们才需要讽刺文学，欣赏讽刺文学。欣赏讽刺文学是我们的民主精神的一种表现。

可是，有的人不喜欢讽刺文学，特别不喜欢碰到他自己的痒痒肉的讽刺文学。我们是不是就因此决定少得罪人，不再写讽刺的作品呢？我想谁都会很好地回答这个，用不着我

多说什么。我倒要提醒怕碰到自己痒痒肉的人，去检查自己一下，是不是心里有点只喜欢谀媚，不愿意接受批评的毛病呢？作家们是有正义感的，不能够把该讽刺的反而歌颂一番，粉饰太平对谁也没有好处。

有的人甚至不许讽刺他所属的那一部门或那一行业。比方说：作医生的不许作品里讽刺任何医生或医院，作教师的不许讽刺任何教师或学校。他好像是说：我们这一部门或行业是神圣不可侵犯的，绝对禁止批评！这个说法有什么根据呢？接受批评，端正个人的工作态度，改进业务，不是好事情吗？作品里讽刺一位医生或某一个假设的医院，并不是一笔抹杀所有的医生和所有的医院的功绩。假若不幸而言中，作品里假设的讽刺对象恰好像实际中的某一医生或某一医院，那就该取有则改之、无则加勉的态度才是。在咱们的社会里，谁也没有禁止批评的特权。在资本主义国家里，作家为避免招惹麻烦，或吃官司，往往在剧本和小说的卷首声明："书中人物事实都是想象出来的，并非真人真事。"难道我们也必须这么作吗？

那些反对讽刺文学的人并不敢公开地说禁止批评与讽刺。他们总是振振有词地说：作家歪曲了现实，咱们的社会里没有这样的人——指作品中的讽刺对象而言。

要知道，夸大是讽刺的必要手段。既须夸大，就必须把许多该讽刺的行为适当地集中于一身。这才能创造出形象鲜明的人物来。假若我们只吞吞吐吐地说：这个人的思想与行为95%都是值得表扬的，不过只有5%，或更少一些，容或应当批评一下，我们就无法创造出这样的人物。既要讽刺，便

须辛辣，入骨三分。不疼不痒的讽刺等于放弃讽刺的责任，也就得不到任何教育效果。讽刺，在我们的社会里，是急切地鞭策一切落后的人物，希望他们及时转变，不再作社会主义建设的绊脚石。它无情地揭发一切不合理的行为，要求我们都振作精神，作个先进的人 物。它也要求我们检查自己，还有没有旧社会残留下来的毛病，从而决定去洗干净自己的身心。讽刺家的手段是辛辣无情的，他的心里可是充满热情，切盼大家改过自新，齐步前进。

不喜欢讽刺文学的人还会说：讽刺既须夸张，把三分毛病说成十分，岂不就是暗示我们的社会制度不好么？我们处处有领导，怎能允许毛病十足的人在机关或团体里滥竽充数呢？我知道，在写讽刺作品的时候，今天的作家是抱着这样的态度的：拥护我们的社会制度，而反对与我们的社会制度不相容的人与事。因为讽刺必须尖锐，他们不能不从事夸大。这是应有的艺术手段。同时，他们不允许自己通过这夸大了的人物去讽刺我们的社会制度。在我们的社会里的确有落后的人，的确有作错了的事。不但今天，就是到了共产主义社会也还会有这样应该讽刺的人与事。作家夸大地讽刺了这样的人与事，目的是在鞭策，而不是否定我们的社会制度。到现在为止，作家们所发表过的各种讽刺作品，缺点不在他们讽刺得太过火，而在讽刺的不够深刻，不够大胆。这个缺点的由来，一方面是因为作家们观察得不够深刻，不够广泛，写作技巧也还欠熟练；另一方面也是因为社会上阻力很大，一篇作品出来就招到多少多少责难；于是，他们就望而生畏，不敢畅所欲言了。事实上，我们社会里的该讽刺的人与事的毛

病要比作家们所揭发过的还更多更不好。

可是，有人又会说了：尽管如此，家丑也不必外扬啊。我以为不然。作家的责任是歌颂光明，揭露黑暗。只歌颂光明，不揭露黑暗，那黑暗就会渐次扩大，迟早要酿成大患。讽刺是及时施行手术，刮骨疗毒，治病救人。是，它的手段也许太厉害一些，可是良药苦口利于病，治病有时候需要下猛药。拥护我们的社会制度不等于隐瞒某些人某些事的丑恶与不合理。文艺追求并阐明 真理，不该敷衍、粉饰。为了真理，我们歌颂先进的人物，鞭挞落后的人物。

载一九五六年七月三十日《文艺报》第十四期

关于语言规范化

同志们，大会给了我一个很大的难题，让我来作关于语言规范化的报告[①]。我的发言，因为没有时间写出来，只好想起什么说什么，其中有些好的意见，是我听别人说的，在这里传达一下；不成熟的意见是我自己的。语言规范化的问题很难谈，因我不是语言学家。

今天有两个大运动，一是汉字改革，一是语言规范化。

简单说几句关于文字改革问题。在文字改革上，有许多不同的意见，但是作家们一致拥护。文字改革的方法是不求规范化的。这是什么意思呢？就是说，文字改革是一个过渡的办法。我们将来一定是用拼音文字。方块字难处很多：难认，难念，难懂，难记，难写。过渡期间，消灭汉字不行，那么办就天下大乱了。文字改革就是让汉字简单一些，让它容易认些，容易记些，容易写些，省一点力气，这是必要的。一个外国小学生学了五年拼音文字可以差不多能认、能念、能写一点简单的话。我们的文字既是那么难，小学生读过五六年书，还不易写好简单的文字。不是有一度要把小学六年制改成五年制么，结果没有改，主要是文字不易掌握，非六年

① 本文是作者一九五六年三月在全国青年文学创作者会议上的发言。

不可。汉字非常顽强，怎样记也记不住。看到它不认识。这是知识传播的很大障碍。有些生字，甚至大学毕业生，甚至我自己也是见到不认识，瞎蒙，常常念错。一个“斤”字加上“走”旁念“近”，加三点水就坏了，不能念“近”音了。

因为汉字发展的历史是复杂的，所以简化汉字就应原来怎样现在还怎样，不要硬造一套新字。如“鸡”、“难”、“观”等字，一个“又”加一个“鸟”念“鸡”，“又”代表“奚”；“观”字一边是“雚”，与“奚”并不一样。可是我们人民自古以来，只要写不上来就写个“又”，我们今天不必再去改正。又如“擬”现在改成“拟”，要是规范化的话，凡是有“疑”旁的就都应变成“以”。可是“癡”简写为“痴”，“礙”简写为“碍”，相沿已久；如果力求规范化，把“痴”写成“疭”，“礙”写成“石以”，谁认识呢？不要勉强统一起来，用不着，行不通。

文字改革不规范化，因为汉字历来就不规范化，谁也说不清楚汉字是怎么回事。人民用惯了的就对，不可硬改。所以文字改革是一种革命的改良，而不完全是革命，假如革命会引起混乱。

简字实行以来，成绩很好，首先是小学生高兴，因为第一课“开学了”的“学”字的上半只要三点就行了。工人也是非常高兴。简字稳步前进，一批一批发表，假如一下子都来了，人们认起来就有困难。可能有些人不大喜欢简字，觉得不美观，看起来别扭，这没有关系，看惯就不别扭了。

语言规范化是一个很大的运动，它有一定的目的。文字改革是过渡的办法。在没有实行拼音文字之前，不能让汉字

压得喘不过气来，所以简化一些。为推行拼音文字，我们要创造条件，忽然用拼音字是不行的。

语言规范化就是为拼音文字创造条件。这包括三方面：㈠语音，假如不预备下标准音，实行拼音文字便没有用处。我拼北京音，你拼福建音，他拼广东音，各人拼各人的一套，拼音文字便 没有多大用处。㈡语法，一句话怎样说，动词在哪儿，名词在哪儿，必须有个规矩，要不然写出来就费解。㈢词汇，玉米又叫包谷或棒子，如果不解决这个纷歧，拼出来还是彼此不懂。所以，只有这三方面都规范化，我们才有实行拼音化的可能。

现在说语音，政府已决定以北京音为标准音。这不是说北京音比其它地方音好，而是必定得有个标准音。世界上都是这样：苏联以莫斯科音为标准，法国以巴黎音为标准，英国以伦敦音为标准。五六百年来，相沿以北京音为标准音，这是历史事实。如让全国人民投票，大家一定投北京音。属于京音区域的范围也广，它是唯一的“候选人”。现在北京是毛主席住的地方，北京音实在是全国人民的声音。推广北京音，这不是一件轻而易举的事情。这是一个极伟大重要的任务。我们在政治上有了空前的统一，语言也应该这样，这才能配合上社会主义的建设。所以在这个问题上大家无须争论到底北京音好不好，北京音完全不完全。我们要有信心推广它。语音似乎与作家没有多少关系，其实不然，因为一个作家一方面也是公民，应该学习。所以，今天我发动我们大家学习北京音，这是政治任务，我们应该带头。

在诗歌需要押韵，这就须用标准音。如“陈”“程”二字

用京音读，有显然的区别，在南方就不分。现在不分没有关系，但以后小学生都学了标准音，你仍“陈”“程”不分便行不通。所以作为一个公民，和作为一个诗人，我们都应该开始学习标准音。我希望全国各省市文联和文艺团体都应该发动学习，特别是搞戏剧的。这次话剧会演，有许多演员语言不标准化，语言不规范化，仍说他们本地方言，受到批评，观众听不懂。我们应该注意这个问题。

学北京音并不是说学北京话，所以现在不说推广北京话，而是推广以北京音为标准的普通话。所谓普通话，已经存在好几百年了。我们许多有名的著作，是用这种普通话写成的。我们现在的报纸刊物是用这种普通话的，而不是用广东话或福建话的。普通话不是北京话。北京话是普通话里的一部分。过去，如要进京见皇帝，首先要学官话，大家往往拿《红楼梦》做课本。现在的以北京音为标准的普通话，是用国家法令来推行的。这是件大事情。为什么这样办？因为汉语在某些方面是进步的语言，有力量的语言，它简单，说的人多，约有五万万左右；但另一方面，它又不很成熟，因为它有很多方言，不统一。语言纷歧是建设祖国的很大的障碍。我们要冲破这个障碍。

说普通话应注意语音，不要拿自己的方音来说普通话。

普通话不是一成不变的，它还在发展，所以我们应在现有的基础上去推广。念北京音是绝对的标准，而基础则与标准有别。这就是说，普通话还在发展，音要固定，话却还在发展。刚才说普通话不等于北京话，即拿我自己京话来说吧，几十年来，它天天在变，愈变愈普通。我小时说的北京话，与

现在说的可以说很不一样。我们在运动中也不强禁方言，我们只是应该大力宣传。让大家认识学习普通话的好处和必要。

方言中能作为普通话的即可提升，纯粹土话就慢慢消灭。大家公认的词汇就存在，不公认的慢慢就消灭。就是说，普通话应该与书面语言联系着发展。我以前写的作品土话很多，现在我不那么乱用土语。不要舍不得土语，珍惜土语对我们民族语言的发展不利。

普通话有几百年的历史，逐渐吸收了各地来的营养，所以成为全民族的，能够共同使用。现在报刊所发表的东西都是用普 通话写的，而不是用苏州话或广东话。这种普通话通行全国。《人民日报》通行全国。这种话是普通话，不见得是北方人写的，但大家公认这种东西。小说和剧本里用的方言土语还很多，应该力求规范化。我们不应该把方言的价值估计过高。以前我就是这样，觉得方言土语表现力强。事实上，这并不正确。《龙须沟》里土话非常多。《西望长安》里土话就少得多了，而并不见得表现力就薄弱。

我们不预备强迫消灭土语方言，但它一定会消灭。我们对普通话的推广努力越多，方言土语消灭就越快。

规范化是不是强迫大家按一个公式说话呢？这是误会，不是的。特别是我们作家，我们要保存自己的风格。规范化是要遵循语言的法则，不说错话。我们根据法则说话，扩大规范化的影响。“五四”以后，有的作家摹仿欧化语法，这不妥当。我们今天应根据我们语言的法则来写作。这样一说，我们若再乱用方言土语，问题就严重了，因它不符合民族利益。现在有些作家喜用方言土语，这是与规范化背道而驰的。作

家没有乱用语言的自由。不争取规范化就是落后。我们应要求在文章里不犯错误。编辑有责任纠正稿子，让它规范化一些。

语音是以北京音为标准了，词汇、语法的标准在哪儿呢？这是个问题。关于词汇，我们急需一部词典。语法的书也迫不及待。就是北京音也有不同的念法，如“波”字、“舍”字都有不同的读法，所以科学院成立了语言审查委员会，来确定字音。至于词汇，我们说了一辈子的话还不知道汉字有多少词。以玉蜀黍一名词来说，即有玉米、棒子、包谷、珍珠米等不同的说法。统一词汇是艰巨的工作。

我以为写小说、诗歌、戏剧等等应该力求语言通大路——普 通化。我们从人民那里取得语言，然后去加工。我们支持普通化，帮助普通话发展。我们不应随便运用欧化语法，这不通大路，一般人不那样说话。我们要求怎样写怎样说，书面与口语一致。当然这要求太大，可是我们应该这样要求自己。现在我们的口语与作品中的语言还有很大的距离，这是不好的。我们希望将来每个人说的话写下来就是一篇文章，这是我们应有的理想。当然有时写理论文字，需要参用欧化语法，但要特别谨慎，要加工再加工，让它变成像我们自己的语法，令人读起来顺口，不别扭。有时我自己也用一点欧化语法，但因为极留神，所以不感觉太别扭。假如我能用自己语法来说明的，我永远不借重欧化语法。我的作品里也没有太长句子，总是把长句分成一些短句。长句子往往会把作者自己搞糊涂，读者就更难明白了。

我们的语言是世界上最简练的语言，这是我们语言之美。

古诗五言七言、多的到九言，即是按着语言本质而发展的。若一下子写五百字才找到一个句点，即不符合我们的语言本质。我们的语言精炼、有劲，说起来痛快，不拖拖拉拉的。我们要发扬这简劲之美。现在有些作品有这个缺点：语言很不简练，念起来没有劲儿，新诗即吃了这个亏。我不轻看新诗，新诗有好的成绩，但在语言上却吃了不够精炼的亏。

我们要在新事物中选择词汇，把老的词汇抛弃，如“老米”现在已没有这种东西了，这个词应该废弃。在选择词汇时，我们应该注意审美，例如：还是“玉米”美，“棒子”美呢，当然玉米美一点。我们也该注意选择哪个词汇能独当一面，哪个含混，比如：“棒子”就不明确，因为打狗的也是棒子（木棒）。我觉得玉米好，谁也不拿玉米打狗。

土话中的词汇还有应该保存的，那就要找来推荐给普通话。规范化不是把语言简单化，而是使语言更加丰富。我们要用各地好的词汇来丰富普通话，发展普通话。

所谓地方色彩，并不专靠土语来支持，如越剧用的是地方话，可是它的服装、唱法、音乐，都与别的地方戏不同，它不一定是因为用了当地土话才成为地方戏，它还有更多的特色。

用方言土语容易妨碍宣传教育，举个例说：曾经有好几个地方要排演《龙须沟》，但因剧本中土语多，没法“翻译”，就作罢了。

我曾到工地去体验生活，工人把铺楼板说成支楼板，我觉得我们有权力考虑，到底是“铺”好还是“支”好。不该别人怎样说，我们就怎样写。在我的一个报告里，我用了

“一边大”，赵树理同志给我改为“一般大”。“一边大”是北京话，但不如“一般大”明确，我就照改了。这些小的地方我们应该注意。

我们应当避免用方言土语，避免用违背我们语法的说法，力求我们的语言符合民族语言的法则。我们在语言上要加工再加工。推广普通话，这是我们一个很大的责任。同时也不要害怕，什么字都不敢用了。特别是编辑，且莫草木皆兵，拿到了一篇稿子便手足失措。不要看见一个儿化的字，如“干活儿”，便认为是北京土话。事实上很多普通的词也是儿化的。有些编辑未免太拘谨了，如“天到二月十五，还这么冷，真奇怪！”便改为“天到二月十五，还这么冷，这真是奇怪”。《西望长安》里有一句“他把文件什么的……”有人即要改为“……文件之类的”。这个“什么的”是北京话，是否不规范化，我不知道。不过，它的确不同于“之类”，“什么”包括的很广，不必都是文件一类的东西，而“之类”是指文件一类的东西，如印刷品。又如我们经常说“我哥哥的帽子”，一定要改为“我的哥哥的帽子”，反倒累赘了。

最后我说，规范化是一件很大的事情，我们作家所负的责任 很大，希望大家努力去推广！

载一九五六年八月中国青年出版社出版的《全国青年文学创作者会议报告发言集》

《老舍短篇小说选》后记

这里选用的十三篇小说都是我在解放前写成的，有几篇已经是二十五、六岁了。

用今天的眼光来看，这些作品实在有些过景了。那么，就请读者以古董看待它们吧。我希望：古董也有古董的某一些好处。

十三篇的排列次序并不足以说明它们发表的先后，因为我已经忘了哪一篇是在某年某月写成的了。

在文字上，像“北平”之类的名词都原封不动，以免颠倒历史。除了太不干净的地方略事删改，字句大致上未加增减，以保持原来的风格。有些北京土话很难改动，就加上了简单的注解。

在思想上，十三篇中往往有不大正确的地方，很难修改，也就没有修改。人是要活到老学到老的，今天能看出昨天的缺欠或错误，正好鞭策自己努力学习，要求进步。

老　舍 1956 年初夏于北京

载一九五六年十月人民文学出版社出版的《老舍短篇小说选》

关于文学创作中的语言问题

——鞍山业余文学报告会上的讲演记录

请原谅我坐着讲话，因为我的腿有病。这次在汤岗子疗养的时候，接到鞍山的来信，邀我来讲话，我很抱歉，不能马上答应，因为医生不准我早些出院。近来血压也高，还不能写东西。这次讲话，也没有准备好讲稿，请大家不用记笔记。

由于时间的限制，不能谈很多的问题，就只谈语言问题吧。这个问题很重要，因为写东西的人、话剧演员、电台广播员等都是语言使用者。把语言用得好的人，就是语言的艺术家。

什么样的工人用什么样的工具，我们写东西的人，用的工具就是语言。因此，不会使用语言的人，也就不能创作文艺作品。这是一个基本问题。我们学习写作，首先要学好运用语言。但这绝不是说，我们就不需要提高理论水平，提高思想，培养高尚感情，和丰富生活经验了。绝不是的。这些都是很重要的。不过，我今天讲的是语言问题，所以专讲语言，不涉及其他。

我首先奉劝大家习作不要太心急，因为语言不是一天二天能掌握得好的。有的人写了一篇小东西，就急于要求发表，

稿子退回来又很着急。文章能发表，当然很好。可是不发表，也不宜灰心。学习写作的人，应该经常勤苦地练习。我小时候，整天学诗做文，要是篇篇发表，那未免太多了。那时是练功夫。现在，我的职业是写作。现在我的文章所以写得还通顺，完全是在过 去基础上逐渐提高的。

不要着急，学习运用语言是长期的劳动，不要写了三千五千字，就惶惑不安；这用不着，慢慢来，把这小文章放下来，再练习，再另写一篇。我现在写成的文章，也不是篇篇拿去发表，大约在十篇中会有四篇不能用的。这是文章写的不通顺吗？我搞了三十年这个工作了，还不至于连句子都写不通。我要慎重。连这么慎重，发表了的文章还有不十分好的。

要经常地写，天天不间断地练。我不赞成有些人去体验生活半年后，收集到一些材料才动手写，这不妥当。我们应该每天都拿笔。写什么呢？什么都写。下雨，不同于天晴，写；一片晚霞很美，写；花、草，……都可以写。不论感受多少，只要有所感受就写，这便生活在写作中了。想做一个好的写作者，应该这样下功夫。近几年来我每天都拿笔，除了在汤岗子疗养外，我从没有停过。连这样，我还有苦闷，我对新的生活，不像青年人体验得那么快，所以我应在每天拿笔之外，还须多多体验生活。

我们学习写作，应该什么形式都试一试。不要以为写诗的就不写小说，写小说的就不写剧本。在练习创作期间，什么形式都要试写，写诗的也应该试写小说，写小说的也应该试写剧本。

诗的语言最精练、优美，如果你练习写诗，那就对写散文也有好处。

在小说里什么都可以描写，连做梦也算在内。可是话剧就不这么方便了。在舞台上，不能一个人躺三点钟，说是在表演作梦。戏剧的结构比小说散文都更严密，所以练习写剧本，在结构上对写小说和散文是有好处的。

有人想练习写相声，那也好。能够写好相声，也是很好的成绩，对练习运用语言也有很大的好处。

近来我们的曲艺很不景气，原因之一是作家不肯多写。曲艺的语言，特别是各种鼓词和快书，是和古典诗歌有血统关系的。要写好鼓词等，必须辨明平仄，明白怎样押韵。这需要学习一些古典韵文，否则无从下手。

只有实地习作，才能知道其中的困难，也就得到好处。练习的形式越多，对语言的运用越熟练，越宽绰。相声不是话剧，话剧不是小说。文艺的形式不同，运用语言的方法也不同。假若有人把相声写成祭文，便是笑话了。

我希望青年们学习的范围扩大些。假使你喜欢念古诗，喜欢练习练习写旧诗，那也有好处。我不是提倡大家去写古体诗，但也不妨每天念一两首。多学一些古典文学，对我们的帮助是很大的，文学语言的历史是不能割断的，我们可以从古典文学中吸收很多的东西。

第二个问题，我要说的是文学中的民族风格。

我们常谈到民族风格，它表现在哪里呢？拿短篇小说来说，那个国家都有，这不是民族风格。民族风格是表现在语言上。因此，做一个作家，一定要把语言写好，应当精益求

精，用提炼出来的语言，有力地把我们要说的思想写清楚。古人说："语不惊人死不休"。我们有责任把自己的语言加工了再加工。

汉族的语言，有它的特色。在世界语言中，汉语是简练有力的。这种简练的语言，有时候，在说理的文章里或者不够灵活，我们用一点欧化语法，也未为不可；不过，万不能过火，写出来的人家看不懂，那就劳而无功了。

青年写东西，好写长句子，往往写了半篇，还没有一个句号。不知道写到哪儿去了。这个习惯不大好，我们应该写得简练些，不要冗长。

汉语是有"声"的语言。把"声"调节好了，句子便很好听。古诗词、京戏、曲艺中的鼓词等，都发挥了它的美。仅就北京话来说，一个字就有四个声，把"声"调节好，即便是散文，念起来也特别悦耳。

不过，汉语的音和声并不一致，各地有各地的说法，这很不利于社会主义的建设。所以中央决定以北京音为标准音。

汉语的词汇也不统一。东北叫苞米，别处又叫棒子，还有人叫它玉米，一物数名，甚为杂乱。我们也不知道到底我们有多少词汇。

我们现在正在积极地编制词典。这一方面使我们有所遵从，另一方面也使方言土话，得到限制，实现语言规范化。

现在，我们的任务是少用方言土话，尽力于规范化。我写的《龙须沟》里，北京土话较多，有的人听不懂。广东某地想演出它，因找不出恰当的本地土语来代替北京土语而作罢。用外国语翻译它也碰到很多困难。有的人说，方言土话

表现力大，试问人家听不懂，还有什么表现力可言呢？最近，我写《西望长安》，几乎没有用什么土话，但是表现能力并不太差。

上次全国话剧在北京汇演，有些东北地区的演员，还用东北话。有人认为，东北话和普通话差不多，所以照样说就可以了，这不大对。我们应该努力学习以北京音为标准的普通话，相差不大的应该学得更好。

下面我讲讲怎样使用语言。

第一，要写得明白，把要说的有条有理地写下来，句句立得住。那些高深莫测、故弄玄虚、装腔作势的文章，不是好文章，人家看不懂也听不懂。我们要的是清楚明白，在清楚明白中，表现文字的美。唐朝大诗人写雪景，只用五个字："开门雪满山"。这几个字是谁都认识的俗字，可是写出一个全面的雪景来。什么银装的世界呀，奇丽的雪花呀，都没有这五个字这么有力。

文字深入浅出，才显出本领。在毛主席的文章里，所谈的问题是那么重大，思想是那么深刻，可是，写得又那么生动有趣，有声有色，谁都能看得懂，受到感动。这就是深入浅出的文字。

写东西不要怕写得少，"开门雪满山"不过是五个字啊！不要开口就说："我要写四十万字的小说。"重要的是要写得好。

形容不出来的东西，就不要形容，切不可乱形容。我自己，一篇短文要写三四天，写好以后，屡屡修改，朗读数次，有不顺口的句或字就改，越改越浅显，改到清楚顺口为止。

第二，用字要经济。写东西不等于说话。说话时，眼睛手势都能帮助你。写东西无此便利，故须想了再想，力求简而明。大家工作都紧张，无暇看又长又臭的文章。写东西，应该简单扼要。用字要经济。要经济，就要用脑子，人家说一件事情用五百字，我们用二百字，才显出作家的本领。

再举一例，王安石有一句诗："春风又绿江南岸"。这七个字，比春天来啦，青草发芽啦，杨柳发绿啦……简练得多，也高明得多。关键是在一个"绿"字。这是他从"入""到"等六七个字中挑选出来的。从这个"绿"字中，我们看到春天在动，在前进。有这一字，即无须再说草发了芽，树出了叶子等等。写东西要简而明，少而精，道理就在这里。如果你写成三千字，先别寄出去，看看能否用一千五百个字说明白？为什么要多写一千五百个可有可无的字呢？

简练不等于晦涩难懂。运用语言，应该要有创造性。但是人家说吃饭，你说喝饭，人家说走路，你说睡路，并不叫创造。像"春风又绿江南岸"，用字好而且少，一个字管好几个字的事，才 叫创造。

语言的创造不能凭空而来，要依靠生活。例如有个人突然听到父亲死了，他一定会一言不发，而哭起来。假若我们描写他讲演起来，大发议论，便不近人情。

最后，我再谈一点，要写出一个风格来。

好的作家都有自己的风格。茅盾、巴金、赵树理、曹禺的风格都不一样。赵树理的《三里湾》写得很好，从作品中我们能觉得出赵树理同志的可爱。同一事件大家都能表达，可是怎么表达，那就不一样了。各有各的风格。

初学写作的人，免不了要模仿模仿，这不要紧。经过长期练习，我们就会创造出自己的风格来。不论写长的，还是短的，都应该使人看出来，这是我说的，这是我写的。一个作家，在一篇小文章里，也要表现出他的独特的想法，说法。

我们看看杜甫、白居易、陆游等的诗，他们都有个人的风格。我们不妨背下几首，大有好处。

谁用功，谁就写得好。我希望青年们趁着年轻，学好汉语，也应该学习外国语，我们不要作“土作家”，我们要像鲁迅先生那样博学多才。学外国语要靠记忆，年轻人学最好，年纪大了，记忆力差了，学起来就吃力。

今天我主要讲的是语言问题，提高思想等也很重要，不要误会。

创作无捷径，勤学苦练才是唯一的“窍门”。我的话完了。

九五六年九月鞍山工人俱乐部

载一九五六年《文学月刊》十月号

救救电影

今天，人民真是如饥如渴地需要好电影片，可是好电影片却寥若晨星，这是个严重的问题。

为什么不能产生好电影呢？问题当然很多，我不都知道。仅就我能看到的写几句吧：

好电影片首先需要好电影剧本。我们为什么没有够用的好电影剧本呢？

电影工作者和作家们的关系似乎没有搞好。

有写作经验的作家们很少写电影剧本的。这一方面是因为他或忙于创作小说、话剧什么的，未能顾及电影剧本，或忙于行政上的事务，根本无暇写作；另一方面也因为他们不大懂写电影剧本的特殊技巧，怕写出来不对头。由后者来说，这虽是作家们自己的顾虑，却也说明了电影工作者没能很好地和作家们合作。电影工作的干部们都忙忙碌碌，十分辛苦。可是，我很少看见他们去访问访问作家的。作家们自己承认不懂电影技巧，这些干部似乎也这么承认，因而取了不必多此一举的态度，相应不理。这样，许多有写作经验的作家们即置身于电影剧本创作之外，这当然是个很大的损失。

多数的作家既不管此事，写电影剧本的责任就落在一些位懂得些电影技巧的作家们身上。可是，这些位作家的作品

是不是得到了尊重呢？恐怕不是。对他们写的剧本，似乎人人有权修改，个个显出优越。一稿到来，大家动手，大改特改。原稿不论如何单薄，但出自一家之手，总有些好处；经过大拆大卸的修改之后，那些好处即连根拔掉；原来若有四成艺术性，到后来连一成也找不着了。由这种修改大会而来的定本是四大皆空：语言之美、情节之美、独特的风格、结构的完整，一概没有。用这种定本拍制出来的影片当然也是四大皆空，观众一齐摇头。

看：青年男女刚要谈爱情，也不怎么即鹞子翻身，谈起业务学习，或世界大事来。老太太刚要思念在远处工作的孙女，即突然喊出："小兰，你是国家的孩子，我不该不放心你！"本来可以用几句话解决的地方，却须使一位呆如木鸡的干部出场，作十分或十五分钟的政治报告。这样，电影即与化装讲演相差无几，所不同者只是多花多少万元的费用而已。以上所举，全非实例，实例也许更可怕一些。

这类的笑话是剧本中原有的吗？不能吧！有这种笑话的稿本即不该采用。

是改写的结果吗？那么，何必多此一改呢！

我不想加罪于任何人，不想追究责任。但是一想起来啊，我就好不伤心！

这种踊跃参加改稿的风气既成，作家们就没法不束手束脚。一来二去，连懂得些电影剧本技巧的作家也不愿拿笔了。

连老导演们也默默不言，一旁侍立。他们有经验，有本事。可是，他们不熟习导演四大皆空的剧本。偶一为之，也必失败。

演员们也没法作戏，本来无戏可作嘛。谁能演好刚要谈爱情，就忽然翻硬跟头，改谈世界大事呢？看有名的演员在电影中活受罪，我往往要落泪！

大家都该心平气和地想想吧！假若我不幸而言中，伤了谁 的心，我请他原谅，并请他好好想想，人民是如饥如渴地盼望看到好电影啊！

跟作家们联系联系吧。他们未见得就因此而写出电影剧本来，可也许就鼓起勇气，真写出些东西来，那不好吗？团结与合作总是有好处的，电影剧本的丰产恐怕也非例外。

尊重那些位写过电影剧本的作家吧。他们之中，有的已写过很好的剧本，有的呢文学修养也许还差一些。应当鼓舞他们，培养他们。我也希望他们不要搁笔，或改行。要坚持下去，在坚持中提高自己。我也希望他们坚强一些，在创作剧本时要求自己不写电影八股；在修改时，不必尽信人言，自己须有个主张。我们都要加强，而不是放松政治思想学习。但是，怎样地表现政治思想，自己心里必须有底，不可生拉硬扯。假若某干部强派我们非添一个呆如木鸡的人物不可，我们便须给他讲讲何谓艺术。双方合作是必要的，但合作不是谁比谁更有权柄的意思。

希望大家都说说心腹话，想想好主意，救救电影吧！

载一九五六年十二月一日《文汇报》

关于业余曲艺创作的几个问题

一、有人问：曲艺在民间文学的范围中，占什么地位呢？

现把它分开来谈谈，也好让大家明确一下曲艺到底是什么东西，在民间文学中占什么地位。民间文学的范围很广泛。如鼓词、评书、单弦、相声，甚至笑话、谜语、对联，都可算民间文学。曲艺只是民间文学的一部分。曲艺形式的特点是能说、能唱、能表演的；谜语就不能表演，对联也不能表演。曲艺更便于传播思想，谜语就不过让人猜猜，不能传播什么思想，对联的思想性也不大。写一段鼓词、快板、相声，就要传播一种思想。如有人结婚，你送一副对联，上面仅能表示祝贺祝贺，不便谈及婚姻法的政策；而曲艺就可以做到这一点。

二、曲艺与一般文学有什么分别？

1．曲艺与小说、话剧、歌剧、诗等有什么分别呢？曲艺有它自己的特色，它通俗易懂，人人喜闻乐见，语言也是雅俗共赏的，比别的作品更富于通俗性。话剧是很好的文艺形式，很利于宣传，但话剧在中国只有五十年的历史，是后起的，不像曲艺那样富于普遍性、历史悠久、人人喜爱。

假如有人认为《人民文学》刊登出来的，就是高级文学；你们写的曲艺只能在职工业余会演大会上演一演，是低级的。

于是有些青年业余创作者也认为写鼓词、快板等小东西，不能登大雅之堂，有自卑感，这个态度是不对的。不能把通俗和提高对立起 来看。《红楼梦》《水浒》《三国演义》非常通俗，但为一般人民和学者共同喜爱，是不朽的经典的伟大著作。

如果有的作家认为你们写的是低级的，他们给《文艺报》《人民文学》写的就是高级的。你可以告诉他，他错了。一个作家不应该有对文艺作品分出等级的看法。通俗与提高不是对立的。曲艺与其他文学形式也不是对立的。我们有一些人的毛病是光有通俗,没有创造出通俗而伟大的作品来,不是下了很大功夫,而是草率地一写就是一篇。曲艺这种形式,劳动人民都喜欢，怎么能说它低级呢？它是通俗的，它容易普及。事实证明,全国工人在搞曲艺会演,有这么多人写,有这么多人演，可以说是普及了，但更重要的是提高，在现有水平上要提高一步。我们所说的提高，不是把通俗性与普及性不要了，而是要在通俗与普及的基础上不断提高。要把我们的鼓词写成好的诗，把我们的小说写成像《红楼梦》一样通俗伟大才好。

在清代末年曲艺很盛行，那时不但劳动人民写鼓词、单弦、岔曲等，就是许多文人也在写鼓词、单弦、岔曲；可是文人们写的方向不对，他们以为表现了自己的文学典雅就是提高了，可是一表演，观众就都走了，因为人家听不懂，这样提高只有文人们自己能欣赏。我们所说的提高不是从文学上写的文绉绉的，用许多典故，而要在通俗易懂的基础上来提高，如《红楼梦》完全用的是白话，但是伟大的作品。从近二三十年来看，有些地方戏与京剧，对于提高的看法也不

对，不是从本质上、从技巧上来提高，而是要字眼，文绉绉的，似通不通，使人听了莫名其妙，这不是提高的好方法。

2．曲艺的突击性很强，因为曲艺简短明快、短小精悍，因此它永远是宣传的先锋，这是它的一个特点。为什么宣传卫生、打 老鼠、打麻雀、买公债等都不去找小说家、话剧家，而先来找我们呢？因为我们掌握了一个武器，而且利用起来效力非常快，我们写二十句鼓词、八十句快板，就可以愉快地胜任这个宣传任务，这有什么不好呢？我们为什么要自卑呢？小说家没写捉老鼠，那是他不会写；如果会写而没有写，那是他没尽到责任。我们尽到责任，有什么不好呢？大炮是好的，步枪也同样重要，不能永远放炮，一枪不打。我们是冲锋部队，打白刃战的；徒手肉搏，取决胜负，要靠我们。

有人说曲艺就是赶任务，这话不对！但即使是赶任务，又有什么不幻呢？全国为了社会主义建设都在赶任务，谁不忙？我们为什么不拿着我们的武器，及时迎上前去呢？当然啦，赶任务因为时间仓促，写得粗糙是很难得到文学奖金的，但我们就为了得奖金吗？我们的文章帮助了捕老鼠运动就行了，何必要得奖呢！

我们不必强调曲艺和别的文艺形式有分别，而要有了任务就去做！一本话剧也许要写一年，而曲艺要快得多。在形式上，技巧上是有不同，但都是文艺，完成任务就好！我不反对写新诗，但现在新诗在语言上还存在一个缺点，就是不能完全合乎民族风格，一般人民不能拿起来就念就唱（当然将来会弥补这个缺点的）。而曲艺就可以，它有良好的传统，语言有辙有韵、有节奏，能念能唱，为人民喜闻乐见。我们

为什么不能利用这种形式写成很好的诗呢？我们的鼓词要写成很好的诗，就不会有人说鼓词永远不能成为诗了。我保证假如我们的鼓词写得比新诗更好，则比新诗的宣传作用要大得多，宣传范围要广得多。

曲艺有它自己的特点，但是不能强调和别的文学一刀两断地隔开，这边是小说、话剧、诗，那边是曲艺，不应当这样。因为普及和提高不是对立的，曲艺和别的文学形式也不是对立的。我们要求普及，也要求能写出像诗一样好的鼓词来！既不要有曲艺永远成不了高级文学的自卑感，也不要满足于过去那样水平，我们要求自己不因为写相声，就不能写出好的讽刺文章，不因为写鼓词，就不能写出好的诗。我们写不好，不是先天的，而是我们功夫下得不够，仅仅照猫画虎，照着旧形式把内容填进去就得了，没有更大的创造，没有更高的思想性艺术性。我们用的虽然是人民的语言，但是没有提炼，罗嗦不精，我们仅知道继承传统，只知保存，而没有把它发扬、提高。

曲艺有它的特有形式，如：相声有相声的形式，鼓词有鼓词的形式，这并不妨碍写作时要具有一般文艺的优点，如语言要美，人物要活，内容要丰富，思想要深刻，不应因为这是曲艺，在这些方面就可以打折扣了。

我们现在写鼓词只写百十句，但也可以写长的呀，写成本大套的故事过去已有，如《杨家将》、《隋唐》、《梁祝》等。我们也可以写长的。也不能因为特殊形式就有特殊的体验生活的方法，写相声的体验生活，正如写话剧的体验生活一样。必须要有生活，谁不体验生活，也写不出东西来。所不同的

只在体裁上，不能认为我是写相声的，就要体验相声生活，事实上生活中没有专供体验相声生活的。如果在工厂中大家都不工作，坐在那儿嘻嘻哈哈的，为了叫你体验相声生活，岂不糟了！曲艺作品中的缺点，如公式化、概念化、自然主义等，这都和话剧会演中所发现的问题以及其他文艺作品的缺点一样。

三、故事性的问题。

大家都觉得老的作品故事性强，我们写的故事性弱，这个问题我想应该先看一看这是什么性质的故事。如《黛玉葬花》，这 里边几乎没有故事，就是黛玉一个人把落下的花扫起来，这有什么故事性呢？难道因此就不写它吗？所以说故事性强是好的，但也要看故事本身的性质是什么？如果今天要求我们写《黛玉葬花》这样故事情节简单的东西，我们就要用悲哀的情调写出诗来，通过小小的动作，写出人的性格及黛玉心中的悲哀就可以了，不要为了故事性强而乱加情节，节外生枝。如果故事本身很简单，勉强乱加情节，反而不好了。

在形式上我们不必强调与其他的形式相比。应该承认形式各有不同，如相声只能说十分钟、十五分钟，到现在为止还是一个人、或两个人合说一段故事，很少有三个人说的。它不像话剧那样，有正面人物、反面人物、不反不正的人物、半反半正的人物，而只是两个人合说一桩事，不是一个是正面人物，一个是反面人物。我们若是强调捧的老正面地说些正面的话，严肃不笑；逗的刚把观众逗笑了，又给压下，谈五分钟政策，这还能成什么相声呢？我们不要机械地说话剧有正面人物、反面人物，相声也一定要有，因为话剧形式可以

演三个钟头，它有时间尽量地发挥；可是现在谁有本事能写一段三个钟头的相声呢？连着三个钟头不停地说，人能受得了吗？所以相声只能集中地讽刺一点，不能像小说、话剧那样从容不迫地慢慢交代。如《买猴儿》中的马大哈，我们的机关中哪儿能有这么个人呢?不能的，这就是集中的讽刺。全国工人都很熟悉他，他已经成了形容工作马虎的典型了。如果你硬说：我们的机关中没有这么个人；我们说：这是艺术的真实，不是生活的真实。假如在《买猴儿》相声中你一定要搁上个领导来明确政策，那就不好办了。谁也不能让一段相声担负话剧的任务，也不能让鼓词担负小说的任务，不要让它担负胜任不了的任务。

我写的剧本《西望长安》，不是个好剧本，但它是讽刺剧，所以正面人物也要配合讽刺戏的风格，正面人物也要有风趣，这是形式的要求，否则风格就不统一了。

怎么才算有故事性呢？三个人斗争，有故事性，两个人斗争，有故事性，一个人心里斗争，也有故事性。所以故事性强不强，不在于情节复杂、人多，而在于冲突是否强烈。冲突不强烈，矛盾不尖锐，就是五十个人满台乱打，也同样没有故事性。我们写的所以故事性不强，最大的毛病在于写的太多，太分散，没有重点。写一个英雄人物总是家住哪里，姓字名谁，父母是谁，在哪里工作，什么技术，开了几次会等等，都从头到尾，写在一篇一二百句的曲艺中，因而把重要的冲突，应该充分发挥的地方，反而忽略了。这样，故事性当然不会强。

老段子为什么故事性强呢？譬如《武松打虎》《十字坡》

《武松杀嫂》《鸳鸯楼》等，都是一段一段地抓住了冲突最强烈的地方，每一个段子都有一个中心情节，围绕着这个去充分发挥的。我们写东西也要这样。假如有人要在二百句的一个段子中，把武松从头到尾都写了，故事性同样也不会强。

在写作品时，乱加不必要的情节、标语口号，或者给人物片面地找动机，都是不好的。如写一位英雄人物在战场上遇到困难时，不顾个人生命去英勇杀敌，是什么思想促使他这样做呢？作者给找动机了，让这位英雄在枪炮声中把爱人相片掏出来，还想着：你在家里做劳动模范，这回我在战争激烈的时候，可得争取做个英雄。这都是画蛇添足，节外生枝。不能够感动任何人的。

人物是怎样写出来的呢？必须抓住矛盾最尖锐的地方去充分发挥，这样一定会感动人，人物也能写活了。如《武松打虎》不说从前，也不说以后，只集中说这一段，这样就好发挥了。或者 先写武松在酒店吃了许多酒，假如他不喝酒，就是这样一位英雄，也不会去碰老虎，因此写他喝酒是必要的，酒家拦他也是必要的，这样一步一步逼出来老虎，不打也不行了，棍子打断了，须得就用拳头打，这也是很自然的。这样布置，有力地说服了观众，使观众相信了，事实上用拳头是不易打死老虎的。

我们写东西就犯了不集中、罗列现象的毛病，话剧会演中也暴露了这一缺点，有些戏没有戏剧冲突，平铺直叙，看了开始，就知道结尾，自然主义地往舞台上搬，服装道具也这样，凡家中有的，都搬到了台上，这都是自然形态的东西，不是艺术。艺术的真实，不是要把什么都搬到台上，什么事

都像生活中一样地直述出来。情节多了，并不等于故事性强；事情少，只要有发展的余地，留出空隙让人物充分发挥，把人物突出来，这才是好的。如果罗列事实，没有选择，什么都写，就是犯了自然主义的毛病，是非常不好的。

我们怎么才能写好呢？如果有时间，我们最好把要写的故事先用散文写一遍，写过之后，你心里也许会有好多好多主意了，看哪是要点哪是要害，就抓哪一段，从哪个角度上写，矛盾尖锐，便于发挥，你就哪样写，写出一定会好。如果不能这样做，而直接就写成韵文，也不要按着初稿死改，因故事有了雏形，怎么改也是词句的变动，也改不出好东西来。你不妨再用散文写一遍，等到考虑周到了，心中有数了，再改成韵文，不要怕麻烦。我常常一篇稿子不知改多少遍，有时改不好，就丢掉。文艺生活就是死干，自古以来文艺生活就是非常艰苦的。

四、什么是民族形式？

所谓民族形式，主要是语言。如我们有单弦、大鼓、相声，人家外国也有人家自己的民间歌曲；我们有小说，外国也有小说。可是我们的语言是唯一的，世界上只有我们说这种语言，其他国家都不说，因此说民族形式，语言是最主要的。我们写曲艺应该特别注意语言。

曲艺是韵文，它与古诗是有血统关系的。我希望同志们念念古诗，最好能背下几首，因为古诗也是韵文，它与曲艺语言之美是有共同之点的，念一念对我们写曲艺就有好处。当然古诗是不好念的，但是我们可以找些陶渊明、白居易、李白、杜甫等人的比较容易念的诗来念。背下来有什么好处呢？

我们知道，外国翻译我们的诗只能译意，而不能保持原来语言之美。我们不背下来，仅记下来大意，就不足以体会原诗的全部之美了。因此我们有责任在语言上尽职，把它写好。

语言不好，不合标准，就不能充分表现民族风格，因此我们不能不谈到汉语规范化的问题了，统一语言（包括语音、语法、词汇），是一项政治任务，因为语言越纷歧，越不利于我们国家经济建设和国家的发展。因此我们写东西一定要用普通话来写，我们要走在前面，带动大家使用普通话。有人说如果用标准音来写东西，就不适合地方上表演了，这不过是暂时的困难，因为语言仅是地方戏曲、曲艺中之一部分，地方戏曲、曲艺中还包括服装、道具、曲词、音乐等特色。如川剧就是用普通话唱，也还是川剧；金钱板用普通话唱，也还是金钱板。也许暂时不能完全用普通话，但我们应该了解这不过是暂时的，为了长久之计，一定要用普通话才好。谁爱惜土语方言，就是保守，方言迟早是一定要灭亡的。

现在政府正在大力推广普通话，大、中、小学正在学习，将来就要推行全国，我们作为写东西的人——语言的使用者，难道不应该在前面带头吗？在推广普通话的运动中，我们与话剧演员、广播员有着同样的责任。

词汇与语音将来要出词典，词汇统一起来，如玉米到底叫什么好呢？是叫玉米、棒子，是叫包谷、珍珠米呢？将来是会统一的。如让我推荐，我以为叫玉米、包谷较好。棒子不好，它能够使人误解为木棒。

语法也同样，要使它合乎我们语言的规则，语言的逻辑。这次我看了同志们几篇作品，在语法上是很欠功夫的，有些

是不好的。写出的语言，是加了工的语言，就一定要完整、精炼、正确，这是咱们必须努力的。

载一九五六年十二月工人出版社出版的
《曲艺的创作和表演》

文学语言问题[①]

同志们：

很惭愧，没有能够很好地准备这个报告，因为实在是太忙。

大家对我提出了一些问题。这些问题也有我能够回答的，也有我不能够回答的。我就尽我知道的来谈一谈。

当前报纸语言中存在哪些缺点？

关于这个问题我想这样来回答：

我感到就语言这个问题来讲，现在我们的报纸有很大的进步。我们的许多报纸比起西洋资本主义国家的报纸来起码有这样一个好处——就是我们报纸的语言还没有十分形成一种新闻笔调。在西洋搞文艺的人就分成两种：一种是真正的作家，一种是新闻记者。新闻记者也可能进行创作，也可能写出一本戏剧、一本小说，但是，他们的新闻笔调却是他的致命伤，他很难由一个新闻记者变成一个作家。这就是吃了新闻笔调的亏。

什么叫作新闻笔调呢？

就是写得很肤浅。什么事情都只写上几句，对人物思想、

① 本文系作者在一九五七年春为中共中央高级党校新闻班学员所作的报告记录，未经本人审阅。

感情缺乏深入的分析，甚至很庸俗。一般地说记者总是报道一些专业的东西。有的人专报道运动，有的人专报道工业，有的专门报道戏剧。他们对这些专业是熟悉的。如报道戏剧的虽然他并不懂得艺术。但是他们对艺术的某些专用名词和术语是知道的。因此，他们写出来的文章充满了某些专业术语和名词，充满了假充内行的气味。让人家看起来，有的时候看不懂，有的时候看了感到非常讨厌。在西洋，一本小说，一本戏剧，如果被批评有新闻笔调，这个东西就很糟。就意味着没有深厚的感情，没有什么高深的思想，品格不高，所说的话都是老一套。

我们的新闻界比他们要好，我们没有十分形成新闻笔调。但我说没有十分，大概还是有一、二分。在回答报纸语言中存在哪些缺点这个问题时，我认为这是一个主要的缺点。

那么表现在什么地方呢？

比如我们报纸上的语言就很贫乏。凡是说到火光时，必定说“火光熊熊”。凡是说到天刚亮，必定说“天空已作鱼肚色”。我们的记者都有这一套修辞，大家都是这样用，所以看起来报纸上的语言是很贫乏的。本来记者是想使文章漂亮些，但这种人云亦云的修辞，很庸俗，不仅不能使文章增色，反而让人一看见就够了。我觉得这是第一个毛病。

第二点，就是文章有一个套子，比如写访问记吧，总是先说天气，然后说小院子，然后说主人出来和我谈了些什么话……。不管是访问这个或那个人，文章的结构总是不变的。

第三点，就是文字累赘，不扼要、不概括，一写就是很多字，很多话，其中有很多是不必要的废话。没有抓住要点，

没有用最动人的、生动的词句表现出来，使人得到一个深刻印象。所以，我说不够扼要，不够概括。

跟这个缺点相反，有的时候表现虽扼要，很简洁。但是又缺乏生动。比如，苏加诺总统来了，吴努总理来了，但是从我们的报纸上看不到贵宾的形象。在我们的报道上总是说：欢迎者万 人夹道欢呼。至于苏加诺总统长得什么样，那就只好看照片。这就是缺乏报道的文艺性。在报道中只是描写了欢迎者有多少万人，怎么热闹。这样贵宾看了就不会高兴，因为这里表现了大国主义思想。只描写我们自己。没有描写客人。这种缺陷，就使我们的报道不够生动。

还有一个缺点就是有时候文法不通。这当然是比较少的现象。有时报纸上也出现一些记者自己生造的词，像“但却”这样的词，自古以来没有人这样用过，我不知道这是不是记者的发明，但是今天的报纸上还有这样的用法。今天我们讲语言规范化，就不应该这样用。

这几点是我想到的我们报纸上存在的一些缺点。

现在就谈第二个问题。

新闻工作者应该怎么样来加强文学语言的修养，改进报纸的语言？

关于这个问题我只能一般的说一说，我们不能够专讲记者的特殊修养，因为我没有作过记者。但是，我们也可以说是同行，因为我们都是语言的使用者。我写东西用语言，你写东西也用语言。从这一点来谈，那么语言的使用者进一步就应该成为语言艺术家。将来国家颁发勋章时，一定会有语言艺术家这样的称号。

一般来说，我觉得报纸上的语言有些贫乏，干巴巴的。现在的作家也有这样的毛病，我们的文学语言（包括新闻语言）是太单调了。特别是我们今天讲“百花齐放”，那么我们语言使用者就应该在语言使用上作到“百花齐放”。因为语言是我们的工具，尽管语言是一样的，尽管个人都是报道某一件事情。但是十个人写出来的东西可能是十个样子，这就是我们在语言上表现出来的“百花齐放”。这是我们应该有的一个愿望。我们作者写东西，记者们写东西，在语言上应该表现出“百花齐放”的精神。每一个人都应该有他自己独特的风格。要作到这一点，就需要下一番功夫。

首先，我们应该学习一点古人的语言。我们是使用语言的人，语言是历史上遗留下来的，不能说现在我们使用的语言全是解放之后创造的，就没有一个古代的字。事实上，在我们的口语里有很多具有表现力的古代的话，这是当然的，因为语言是从人类历史上发展下来的。我记得“五一”节的时候，彭真市长在天安门上讲话的时候用了“兢兢业业”四个字。这四个字，不是今天创造的，而是老话，是一句有表现力的成语，很难找到相同的字来代替。还有我们平常所说的“各有千秋”这句话，也就没有别的恰当的话可以用来代替。这四个字的意思就是说，你半斤，我八两，咱们各有长处，各有短处，所以我们两个人相互之间就不应该存有任何歧视。这样的解释就麻烦了。一个作家，一个记者就要使自己的文字简练，因此像这些词我们就要用。我们学一些古代的语言，学会把这些有表现力的而且在生活中不可缺少的词运用起来。

那么，这里就有一个问题了，有些读者说我们不懂得什

么叫作“各有千秋”，怎么办呢？据我看，读者有权利要求我们少用这类词，但是，从我们这方面来，说我们也有权利要求他提高文化。做一个现代的国家工作人员，不应该不知道这些字的意义。所以，他有权利质问我们，我们有权利质问他。我们也是“各有千秋”，谁也不能压制谁。他自己看不懂的时候，他应该有责任提高自己的文化，查一下字典、学习学习这类的词。关于这一点，我们不必太害怕，只要我们不是故意渲染自己有学问。如果为了故意渲染自己，乱用某些陈词滥调，那是不对的。像“平分秋色”、“兢兢业业”、“战战兢兢”、“各有千秋”这些有生命力的词，本来是在人们口头上长期保留下来的，我们为什么不用呢？这是我们要注意的一点。我们不可以渲染自己的学问，渲染自己学问的文章永远不会是好文章。而这些从古代遗留下来的好东西，我们是有责任来继承它的。

　　另一方面，今天我们的词汇贫乏，语言单调，是因为我们缺乏对古典作品的涉猎。古人留下来的东西总是经过千锤百炼的。我们从这里面学习，可以使我们认识我们语言的特质。我们今天不会运用语言，就是没有充分了解到我们语言的特质。因此，就没有很好地发挥我们语言所有的美。我们写得不够美。如果我们念一首老诗，我们就知道古人作的诗，真是把我们文字所有的潜力都发掘出来了，这点对我们今天来说是非常有用的。古人语言的概括力是很强的。当然，现在与过去的情况已有不同，古人写诗是用文言，而我们今天写东西是用白话。我的意思不是说让我们放弃白话不用，而是说古人这种概括的方法还是值得我们学习的。如“春风又

绿江南岸”这句话的“绿”字在原稿上换了好几次，原来是“入”字，以后又改成“过”、“到”、“满”，最后用了一个非常通俗而又有概括力的“绿”字。这一个字就可以表现出草发芽柳色青，包括着春天带来的很多形象。我们今天写东西固然没有这么多时间去推敲。同时又因为我们写的多是散文，也不同于写诗，但是这个方法，是应该学习的，这个愿望是应该有的。这样就可以纠正我们随便用词的毛病。

我们用字的毛病是概括力小，不能把所写的一件事情准确地说明，古人用一个字就概括很多事情。我们的语言应该精简一番，看谁写的字最少而概括的东西最多。在这方面我觉得大 家如果能看一些古典作品很有好处。我们不要怕古典文学，不管是李白的，还是杜甫的，懂得的就念，不懂的就放在一边。其实尽是典故的就不是好诗，好诗是明白易懂的。我们需要读这些东西，但也不必用太多的时间，吃太多的苦头。

还有比如“红杏枝头春意闹”这句诗里的“闹”字，对老干部说是特别亲切。如老干部“闹革命、闹肃反”、闹“三反”呀！但是没有人想到在这里用“闹”字。这个“闹”字在这里的意思是说：春天来了，蝴蝶、蜜蜂都在杏花枝头嗡嗡的乱飞，所以说“闹”。在这里没有说明蝴蝶乱飞，蜜蜂嗡嗡叫，可是读起来就有这种感觉，这就是文艺。这就是古人用字的概括能力。所以，古人说一字值千金就是这个意思。一千多年以前所写的东西，直到今天还是我们文艺里的珍宝。

我们作新闻工作的同志应该学习这种本领。我们现在尽管用现代的语言，但是这种方法是值得学习的。我奉劝大家

买一本旧诗，李白的、杜甫的、白居易的都可以，不必专门去下功夫，可以在睡觉的时候经常哼两首。这些书印的字大，近视眼也看得清楚，真正地背上几首，这不是太困难的事情。

古典作品声音美也是我们应该学习的。因为我们的语言有一个特质，是有声的语言。这点在很多国家民族语言里是没有的。中国的汉语是有声的。如北京话就是四声。将来用拼音字后可能会把声消灭了。但那是将来的事，一时是不会被消灭的。在散文里可以把声音的美表现出来，诗就更不要说了。诗是非常严格地要求具有声音美的，它每句一定要把平仄列起来。你念一篇旧诗、旧词，就能充分明白中国语言声音的美。昆曲唱起来所以那么好听，就是因为昆曲对声音的要求很严格。

现在尽管我们是写散文，但是对声音的美也应该注意。我写散文看起来好像非常随便，但是我并不是随便写的。比如，我写散文上一句是用“了”字落句，因“了”是仄声，第二句我就要用平声。这样的白话文念起来就好听。侯宝林的相声很好听，就是因为他语言声音的美。有的同志感到平仄声非常难分，其实并不难。凡是可以拉长声音的就是平声，不能拉长声音的就是仄声。像“上天言好事，回宫降吉祥”这副对联就是有平仄声的。“事”字是仄声，“祥”字是平声。老百姓都能够分出平仄，我们怎么能分不清楚呢？在散文里注意运用平仄声，念起来就会好听。还有“烽火连三月，家书抵万金”这样的话在京戏里念起来就好听，如果不注意平仄，念起来难念，听起来也不好听。所以，无论在诗词或者曲艺里都要发挥这个优点。当然我们不必要严格地遵守这种格式，

但是如果能运用上声音的美就会使你的散文漂亮得多。有很多人说，白话文不能念。这是不对的，因为写的人没有注意语言声音的调和，所以不好念。好的话剧台辞、好的相声，还有好的京戏中的道白，都是把平仄安排得调和，所以说起来念起来都很好听。

向古人学习语言艺术，还要注意的一点就是对仗。什么叫作对仗呢？

在上面所引的那一句诗，就是一种对仗。详细的分析起来：烽火、家书都是名词，连和抵都是动词，三和万都是数目字，月和金又都是名词。这种语句的对称和词的对称就是对仗。有人认为在白话文里不容易写出对仗，这是不对的，白话文不需要严格的讲求对仗，但是，如果我们稍微注意一点还是可以做到的。这是有好处的。这样就可以使文章挺拔，有力量。我随便举一个例子，比如，“你要随随便便，我就马马虎虎”，这样就对起来了。再比如，“你觉得你说的是顺口成章，我觉得你说的是胡说八 道”。这样又对起来了。我们写白话文，不需每一句都对仗，只要在一段散文里有这样一两个句对仗，就可以使你的文章增加色彩和力量。

再一个要注意的是音节问题。

今天我们的白话诗、散文、歌词，都吃了不知道语言音节的亏。“烽火—— 连三月，家书—— 抵万金”。是分成两节的。七言诗则是分成三节。“春色—— 满园—— 关不住，一枝—— 红杏—— 出墙来”。这种音节不是偶然作成的，而是按照语言的本质创造出来的。我们了解了音节，作歌词就方便多了，就不至于音节没有。

在作散文的时候，因为音节的关系，不要把句子造得太长。长句是我们现在的通病。当然有时候长句子是必要的，因为我们现在所写的东西和古代不同，有许多新的道理，往往因为逻辑性的关系，非长句子不能说明。但我总是不愿意作长句子，长句不易掌握音节。如果能把长句分成两三个短句，这样就能保持语言音节的美好。

为什么有些人不愿意念翻译的东西呢？就是原文句子很长，翻译时不能不忠实于原文，结果长句很多，念起来很头痛，念到后半句，忘了前半句。

我们在古典文学中看出它概括的力量强、声音美、对仗美、音节美。当然现在白话的语言构成和古代不同，不能完全按照文言诗、文言文来写，但这些东西可以作为我们研究语言的参考。第一，古人不是随随便便就那样写的，它是经过加工又加工；第二，这些传统的优点的确是因为我们的语言本质就是这样。

我们今天写的东西不美，在文字上存生着许多缺欠，结果我 们的白语诗白话文没人喜欢念，很难让人背诵下来。古诗因为容易念，反而倒能使人背诵一些。

我们还可以从民间文艺学习。民间语言更易学。古诗古文是用文言文写的，而民间文艺是用现代语言写的。就拿曲艺来说，它是承继了古典传统，而又发展了。比如七言诗，是三个音节，鼓词往往也是三个音节，但在字数上可以把它发展为由七—— 十三个字，有时到十七、八个字，句子可长可短，音节还是三个，如“我本是—— 卧龙岗—— 散淡的人，”就是一个例子。民间的曲艺的句法可七个字一句，也可十个

字一句。把严格的诗的规矩打破了，但把语言的音节的美留下来了，所以说是一种发展。学一学这个，对我们也有好处，继承传统可以用白话。可以从民间曲艺学习怎样继承古典传统的方法。

古诗用韵，民间文学用辙，这样把古诗里的声音的美发展了。用韵有韵书，比如诗韵里，平、明、冬、红不在一个韵，不能串起来用。民间文艺不管这些，¤、¤就归一个辙，冬（¤¤¤）明（¤¤¤）后面也是¤，也可归并在一起。这就容易得多，简单得争了。

古诗的音节就是这样—— 扩大了，发展了，这也值得我们学一学，让我们相信：人民会把好的东西保留下来的，是会用自己的语言把它发展起来的。

拿散文来说，相声是最难写的东西，因为相声的语言是要一碰就响的。侯宝林说相声，一张嘴听的人就笑。假如我们上去，一个笑话解释半天，谁也不笑，那就完了。他把语言摆得那样好，“皮薄”，一听就笑。说相声是要在语言上下功夫的。听听相声对写文章很有帮助。如果你的相声写的罗嗦，尽是废话，说起来一张嘴人家不笑。你非要求人家笑：你笑吧！那就糟了，就 不配作语言艺术家。

我们应该向民间文艺学习，这样知道的东西多了，用起来也就会多种多样。现在我们肚子空，所以写出来的东西也只能是贫乏、单调。但是语句结构上的重复有时也是必要的，读者的耳朵非常灵敏，假如不是必要的重复，如戏剧的台词，在第一幕写了这句话，第二幕又重复这句话，观众马上就会听出来，这是不必的重复。

现在青年人写文章就是单调,就是只知道那几个词汇,没有办法选择。所以我们要积累词汇。现在什么事都用"搞"字,连吃饭都说"搞"点饭吃,这样的用语言是不行的。这是一种词汇贫乏的表现。

怎样向人民学习语言呢?

向人民学习语言,我们有个毛病,就是拿笔记本去记工人农民说的话,回来不管在什么场合就用上。这就叫做学习人民的语言吗?这不对,因为每句话,不管是谁说,总是在某种场合下才这样说的,是表现一种感情、一种思想的。所以拿笔记本记人家的话是很不妥当的事,这不能抄袭。学习人民的语言,是学习而要看人家是在什么时候,是在什么情况下说这句话的,包含着什么思想感情。单纯的记语言,那是没有用处的。听人家用这句话很好,把它记下来,在某种情况下是可以再用这句话,而不是不问在什么情况下表现工人、表现农民时都用这几句话。好多记者下工厂、下农村,只能单纯地记工人农民说的话,那是不会有创造性的。

我们学习人民语言,学多了,然后就会加以选择使用,在这个场合用这句话,在另一个场合就用那一句话。不要把语言和生活分开,如果那样是不会学得好的。学习人民语言不是为了点缀文章,搁上两句不相干的话,而是为了更真实地表现生活。

运用术语也是这样。蹬三轮车的工人有许多术语,木匠也有许多术语,把它记在笔记本上是很好的,但只是这几句术语不足以表现三轮车工人和木匠的生活。在某个时候、某个场合写上一个术语是好的。但主要还是注意木匠在什么时

候说那个话，表现了他的什么生活，这是最要紧的，不然术语就只成为一种点缀，与文章内容没有多大的关系。

现在我们讲语言规范化,不是那样严格的不准用土话,用土语也应该有选择。这个土话的确有表现力，是普通话所没有的，应该把它升为普通话，是可以用的。不是凡用土话都好，都有特殊色彩。现在各地方言不一，如有的叫“油条”，有的叫“油炸鬼”。对“玉米”，也是这样，如有的叫“玉米”，有的叫“棒子”，将来要有规定的。如果统一规定叫玉米，你要用“苞谷”、“棒子”又有什么表现力呢？你想表现北京的地方色彩写“油炸鬼”而不写作“油条”，这没有什么区别，因为写“油炸鬼”不写“油条”并不能表现北京的特点。

真正有表现力的方言土语是可以用的，但用时要慎重考虑。比如《龙须沟》里的北京土话很多，的确有表现力，但另一方面损失很大，广东等地就没法上演，这就限制了宣传作用。另外，在《西望长安》里我尽力避免用土话，几乎百分之九十是普通话，这个剧本虽不算好，但在全国各地都演出了。

这样看，我们应该让语言规范化，少用方言土语。只要这句土话的确是普通话里没有的。而它又有表现力的，可以用一些，不一定完全不用。如果把生活了解得透彻一点，就用普通话写，也一样有表现力。反之，就是专门用土话，也不能使文章别具风格。

附带说一下，我们要多学、多练习写，这是最要紧的。不要认为记者不能写鼓词、白话诗、小说、剧本，练习写得越

多越好。我什么都写，什么都写不好，但我觉得写过话剧再写小说的时候，笔底下就特别精练。因为剧本上说话要精练，不能有不起作用的话，所以再写小说就不至于犯冗长的毛病。多写诗，那你的语言又比写剧本更精练了。诗就是用几个字来说明很多事情，如刚才讲过的“烽火连三月，家书抵万金”，就包含着在离乱的时候，道路破坏了，送信的过不来等等，诗只用十个字，用不着细说，就什么都有了，不但说出了整个离乱的情形，而且还深深的激动着人们的感情。过去在军阀统治的时候，经常打仗，一打仗信就不通了，念念这句诗，特别受感动。

不论练习哪种形式，都会对你的学习运用语言有好处。写了诗不一定发表，我现在早晨起来常常写点旧诗，但从来没有发表过，有时写一句两句。我是个作家，应当天天磨练我的工具，我是生活在这里面的。

要练习写，发表不发表没有什么关系。要学着写各种形式的文章。不一定要把旧诗写好，但你练习写过旧诗，就会把散文写得更简练，功夫是不欺人的。尽管怎样忙也要天天拿笔，不要没任务就拉倒，那就不够作作家的资格了。

写各种形式的东西，这很有兴趣，练习一下才可以知道。

你学着写一篇古文，写五十个字，再拿出柳宗元的散文来看一看，欣赏一下人家的东西，才更觉得人家是写得好，才感到这篇东西要是我自己写就得用两万字，人家只用了几十个字，这是人家的本事，不尝试尝试是不知道的。

杜甫的诗很好，“家书抵万金”，这个“抵”字是怎样想出来的！我们总说值万金，如果用“值”字，这样的声音之

美没有了，力量也没有了，这就是杜甫的功夫。说杜甫是诗圣，这不是瞎说的。“晴天养片云”，这个“养”字，就表现了夏天长久不下雨，今天来了一小片云，人们总是希望它慢慢地扩大起来好下雨，在这里用了个“养”字，就表现了人们希望这片云大点，再大点，下点雨。而我们只知道“养”孩子，不知道“晴天养片云”，所以我们是我们，杜甫是杜甫。

我们多练习练习就知道别人如何运用语言，就知道创作的道路。现在许多人被语言管住了，它倒成了主人，一篇文章末了必须“为××而奋斗！”不写奋斗行不行呢？

还有个问题：报纸的语言既要真实、简练，又要艺术、通俗，它们之间是不是有矛盾呢？我想这是没有矛盾的。如果有，那是人们的一种成见，人们总以为艺术性就是“细水潺潺”，“火光熊熊”，俗话就不艺术，不是的。

我用白话写东西，一篇小文章要改很久，有人催我的稿子，要我写快些，我怎么写得快？写一千字要改两天，就是要改去庸俗的字。粗看起来好像没有什么，但一考究，原来写的很多俗字，如“鱼肚色”、“潺潺”、“熊熊”等等。经过修改，末了就全没有了。文章语言好像淡如清水一样，这才是艺术。你堆了一堆辞藻，好像很艺术，其实真是不艺术！

“养片云”的“养”字，谁都知道，这就是艺术性。他没有说“产”片云，没有说“孕”片云。而用大家都明白易懂的“养”字，就有艺术性。“春意闹”的“闹”是最通俗的字，“春风又绿江南岸”的“绿”也都是最通俗的字，因此才能表现出那么强的艺术性来。

真实、简练、通俗、艺术，这都是密切联系着的，真实

不妨碍通俗、艺术。我们为什么珍视民间文艺，因为它通俗又有艺术 性。这里没有什么矛盾，不要以为把字典、辞源拿来抄了好多华丽辞藻就是艺术性。

该用文言字的地方可以用文言字，但不要故意用它，能用现成的谁都知道的字，表现出顶深刻的思想内容这就叫做深入浅出。

毛主席写的文章，都是说国家大事，写得那样幽默、通俗。能说这不是最好的文章？能说没有艺术性、思想性？不能这样说。毛主席的文章是有高度艺术性和思想性的。

我们要写得真实、简练，也要通俗。这不是那种做作的通俗，一句一个他妈的，并不就是通俗。我们念一念陶渊明的诗是有很大益处的，全是平淡如水的东西，一个生字不用，老老实实说自己的感情，但是很深刻。柳宗元的散文也是这样。

最后，希望在百花齐放中每个人能够写出自己的风格来。就是说我们下了功夫，有了雄厚的资本，但运用还要用得灵活。所谓好文章，也不是每句都有创造性，只要用的字都通俗、都妥当、都正确那就是好的。一篇文章不可能每句都精彩。梅兰芳先生唱得好，但也不能每句都叫好。写文章也是这样，都写得平稳、明白、清楚，有一两句精彩的就很好了。要是唱戏每句都叫好，那就累死了。

要写出自己的风格来，就是说用一个字、造一个句是你自己独创的。要看风格不仅表现在语言怎样说，同时要看一篇文章完整不完整，例如让你写一篇到飞机场迎接贵宾的通讯，这篇东西你怎样设计，你怎么看这件事，都表现着你的

风格。如果单就一句一句分开看，就不能充分表现某人的风格。风格是整体的。你写的一篇东西，人家一看就说这是你的风格，这就是说通过你写的东西让人家看出了你是怎样思想的。念了《三里湾》，就认 识了赵树理。每句话有自己的说法，对事情有自己的看法，这就是风格。

写每篇东西都一样，要有写出自己风格的愿望。比如去访问一个人，总是写天气怎样，有个小院子，进到院子里面有许多花草……，这是没有风格，是不需要这样写的。如访问齐白石。齐白石是个九十多岁的、农民出身的老画家。我们写的时候不一定要描写他的小院子，要想到他是个农民出身的老画家，农民的气质表现在哪里。写东西要有自己的设计，不是每个人的院子里都有花，都要先写花，如果都写花，花就成了主要的东西。要把表现他的家庭情况和这个人的生活、思想结合起来，这样写出来的东西，自然就和别人不同了，让人家感到这是你写的，真是“文如其人”。现在我们的人好像都长得一样，因为我们的文章都是一样的。

我们下些功夫，在百花齐放中写出自己的风格来。

我想记者们为了实现“百花齐放”，起码应当有个志愿，写东西要有自己的看法，要有自己的写法。

载一九五七年二月二十五日《新闻与出版》第十期

论　悲　剧

近二、三年来，我们的讽刺剧的运气比悲剧的好一些。苏联曾供给了我们一些讽刺剧的理论和作品实例，我们自己也写了一些讽刺剧。从观众的反应来看，大家是喜爱讽刺剧的。可是也有人不大喜爱它：有的呢是因为讽刺的对象和自己有些相似，心中难免不大舒服；有的呢虽然不把毛病往自己身上拉，可是讽刺的对象是他的同行，为了同行的义气，他不能不声明：在我们这一行里，没有那样的人，也没有那样的事；还有的呢以为讽刺就是暴露，积极性不够，所以讽刺剧，甚至于连相声，都该取缔，不准再浪费笔墨。

不管怎样吧，我们到底有了讽刺剧和对它的争论。它的运气总算不错，即不在话下。

至于悲剧呢，可真有点可悲。没人去写，也没人讨论过应当怎么写，和可以不可以写。

是不是悲剧还可以照老套子去写，不用讨论了呢？我看不是。世界上最古的悲剧总是表现命运怎么捉弄人，摆布人；天意如此，无可逃脱。我们今天已不相信这套宿命论，自然也不会照着这个老调儿去创作悲剧。后代的悲剧主要地是表现人物（并不是坏人）与环境或时代的不能合拍，或人与人在性格上或志愿上的彼此不能相容，从而必不可免地闹成悲

剧。今天我们是可以还用这个办法写悲剧呢，还是不可以呢？我们还没有讨论过。这只是未曾讨论，不是无可讨论。

是不是我们今天的社会里已经没有了悲剧现实，自然也就无从产生悲剧作品，不必多此一举去讨论呢？我看也不是。在我们的社会里，因为人民生活的逐渐改善和社会主义的建设等等，悲剧事实的确减少了许多，可是不能说已经完全不见了。在我们的报纸上，我们还看得到悲剧事例的报道。

是不是我们在生活中虽然还有悲剧，可是人民已经不喜欢看苦戏，所以我们就无须供应呢？也不是。我们天天有不少人到戏园去，为梁山伯与祝英台掉些眼泪。是不是人民只爱为古人落泪，而不喜为今人落泪呢？这我就不知道了，因为我们还没有演出过新悲剧。《雷雨》很叫座儿，但它已二十多岁了。

不错，我们的确写出了《刘胡兰》、《董存瑞》等传品，可是，用传统的悲剧定义来看，这些作品大概不能算作悲剧。这些作品是歌颂杀身成仁，视死如归的英雄人物。这些人物光明磊落，死得光荣，虽然牺牲了性命，而流芳千古，不是悲剧。假若这些作品也该算作悲剧，悲剧的范围即当扩大。我们也没讨论过。

上述的“传统”是西洋的传统。我们不必事事遵循西洋，可以独创一格。可是，这一格应当是什么样子呢？我们还不知道。在我们的民间戏曲里，有不少出戏是一开头很像悲剧，可是到末尾总来一个大团圆。是不是这种先悲后喜的戏应当算作我们的悲剧程式呢？这也没有讨论过。

为什么我们对悲剧这么冷淡呢？

我并不想提倡悲剧，它用不着我来提倡。二千多年来它一向是文学中的一个重要形式。它描写人在生死关头的矛盾与冲突，它关心人的命运。它郑重严肃，要求自己具有惊心动魄的感动力量。因此，它虽用不着我来提倡，我却因看不见它而有些不安。是的，这么强有力的一种文学形式而被打入冷宫，的确令人难解，特别是在号召百花齐放的今天。

我们反对过无冲突论。可是，我们仍然不敢去写足以容纳最大的冲突的作品，悲剧。是不是我们反对无冲突论不够彻底，因而在创作上采取了适可而止与报喜不报忧的态度呢？假若这是真情，那么，谁叫我们采取了那个态度呢？我弄不清楚。

我们可以不可以把这样的事——一个心地并不坏的干部而把好事作坏，以致激起民愤，闹出乱子，写成悲剧呢？或者，我们可以不可以把干部不关心子女，以至子女犯了罪，写成悲剧呢？

我并不偏爱悲剧，也不要求谁为写悲剧而去写悲剧，以使聊备一格，古代有过的东西，不必今天也有。我可是知道悲剧的确有很大的教育力量。假若我现在要写一部关于干部不关心子女的悲剧，我的动机是热爱我们的第二代，是要教育干部怎样尽到作父母的责任。我取用悲剧形式是为加强说服力，得到更大的教育效果。我既不是攻击干部，也不是不满意社会主义制度；反之，我是要热诚地保卫我们的第二代，社会主义建设的接班人。鉴于过去几年来我们对于悲剧的冷淡，我怀疑我的愿望能否实现。

也许有人说：民主生活越多，悲剧就越少，悲剧本身不

久即将死亡，何须多事讨论！对，也许是这样。不过，不幸今天在我们的可爱的社会里而仍然发生了悲剧，那岂不更可痛心，更值得一写，使大家受到教育吗？

这几天，毛主席教训我们应当怎样处理人民内部矛盾。这是治国安邦的大道理。我们作家都应当遵照主席的指示，在作品中尽到宣传教育的责任。可是，是不是就有人会说：描写人民内部矛盾不可用悲剧形式，因为虽然悲剧中不一定把人物写死，可是究竟有些‘赶尽杀绝’的味道。这个说法对不对呢？我一时想不清楚这些问题，所以诚心地请求大家指教！

载一九五七年三月十八日《人民日报》

祝　　贺

北京国画院的成立是件大喜事，谨致热情的祝贺！

中国画在世界绘画中独树一帜，自成体系，我们自己若不重视它，任其衰落，不但对不起自己，也对不起全世界的美术界和绘画爱好者。中国画曾经影响过许多外国画家，我相信国画院成立后，必能够更加扩大这种影响。

可是，中国画也曾受过外来的影响。是的，艺术一向是，并且永远是，要互相影响的。任何艺术一旦墨守成规，一成不变，它就会僵化、衰落。无论如何固执的艺术家，只要忠于艺术，便不可能不接受些外来的影响。因此，国画院的成立，据我看，并不是要和西画对立起来，而是要各有独创，彼此竞赛、影响；各树流派，而无碍于团结。假若在过去，学西画的有轻视国画的偏见，国画院便似乎应当主动地纠正此弊，先伸出友谊之手，争取团结，充分表现出艺术家的爽朗风度。开了大门，影响自广；关上大门，则孤陋寡闻。

历史上有这样的事实：在艺术昌盛时期，艺术家们都在艺术创作上各显身手，出奇制胜，可是在感情上，又能互相友爱，如杜甫之与李白。在艺术不那么昌盛的时候，艺术家们往往有些害怕，怕自己所会的这一门被别门压下去，于是就不期然而然地偏于保守，排斥新的事物，以保护自己。这

种闭关自守的态度不利于艺术的发展。今天，百花齐放是我们的文艺方针，只要我们放 出美丽的鲜花，便全无可畏。我们还要希望别人也放出美丽的鲜花，和我们竞赛，作到百花争艳，艺术繁荣。

我不知道国画院招收青年徒弟与否，若是招徒弟，我希望老画师们毫无保留地传授本领，并且严格要求徒弟们必须学好基本技巧。青年们往往因求成心切，只找窍门，而不下苦工夫。不管有多大天才，不下苦工夫就不易成功。打好根底是最要紧的，终生享受不尽。可是，根底已打好，就该放胆创作。否则就只承袭了技巧，而不敢独创。老师们应当鼓励徒弟们有所独创，不可动辄斥为邪魔外道。青出于蓝而胜于蓝本是一切好先生应有的愿望。

我热爱国画。看见一张好的国画，不仅为个人的眼福而狂喜，而且感到一种民族的骄傲。因此，我无法不再一次对北京国画院的成立表示热情的祝贺！

载一九五七年五月十四日《北京日报》

谈　诗

克家：

老朋友，谢谢你约我为《诗刊》写稿！

不过，你真把我考住了！你明明知道：我没有诗才，不但不敢写诗，而且连诗也不敢谈。你却偏叫我为《诗刊》写稿，不是分明将我一军么？

老朋友开个小玩笑，也许没有太大的坏处吧？好，我就信口开河，谈谈诗的问题，看你敢刊用不敢！

用百花齐放的眼光来看，我以为，一想到诗，我们就想起三种形式来：旧体诗词、新诗和通俗歌曲。这三种的形式不同，语言也不同。按照百花齐放的看法，它们都应当开花。不，不但只是各开各的花，还应当彼此竞赛，看谁开的更漂亮，最漂亮。

可惜，事实上并不如此。

以近数日我所看到的作品来说，旧诗词中有很好的，可也有只能算作韵语的。新诗有了很好的发展，但精采的也不很多。至于通俗的鼓词之类的作品，就数量既少，质量也未提高。老朋友，还是别发表这封信吧，它会招致许多人的不满！再说，我看到的作品有限，估价难免主观，不大公平。

不过，假若我的话不幸而言中，这可就有了问题。这问

题的发生也许在号召百花齐放的初期是必不可免的。是的，听到百花齐放的号召，人人欢欣鼓舞，当然就愿意发表一些自己所惯用 的语言与形式写成的作品。这是在情理之中的。因此，大家只顾争取发表，而一时还没考虑到值得发表与否，也在情理之中，无可厚非。

可是，日子一长，这种你新我旧，你提高我普及，近乎彼此对立，而都缺乏传诵一时的创作，便不能使人满意了。好的诗，不管用什么形式写的，总是能够传诵一时，洛阳纸贵的。百花齐放不仅是在形式上热闹热闹，而是要求各种形式的诗都出奇制胜，真有好东西。这些好东西使人读了再读，手舞足蹈地感谢百花齐放的号召，而不是只使读者看见多种形式，并无所热爱。我们应当开始竞赛了，不是吗？

诗是最难写的，我知道。当我念诗的时候，不管是旧体的还是新体的，我都设身处地地为诗人想想：看，这个字用的多么好啊，那一行的音节多么漂亮啊！诗人费了多少心血啊！但是，这种钦慕、感谢诗人的情感，并不能拦阻我去更严格地要求诗人写出更好的、顶好的作品来。我是读者，我有权要求当代杜甫的出现，虽然我明知道这是极不容易的；唐代那么多诗人中才只有一个杜甫啊。可是，诗人而以杜甫自期，也不见得就是狂妄吧。各种形式的诗作者，竞赛吧！不要以为掌握了某种形式便有发表权，我们读者要求真正好的诗！是的，读者也要求好小说，好戏剧；我并不专对诗人苛求，而宽容小说家与戏剧者。不过，现在咱们是在谈诗，就不便旁扯到小说与戏剧上去了。

不竞赛，就容易抱残守缺，敝帚千金，只在形式上绕圈

子，力求循规蹈矩，而忘记创造。我以为我们不该只看旧体诗和新诗的表面上的区别，而忘了存异求同。所谓存异，即在形式与语言的运用上有所不同。所谓求同，即都须在思想与感情上的确是诗，不管形式与语言有什么区别。不这么看，便容易把诗的创作 仅仅看成形式的运用了。我看了一些近来发表的旧体诗与新诗，它们似乎只有形式和语言的明显区别，而往往缺乏深厚的诗的味道，仿佛是告诉人：只要写得平仄调，韵脚对，就是旧体诗；只要用白话写，就是新诗，请原谅我的直言无隐吧！我知道作诗的困难。因此，我的苛求是对诗人表示敬重，而不是轻视。我渴望大家不只靠不同的形式去支持百花齐放，也希望编辑同志们不只靠不同形式去敷衍百花齐放。我们迫切需要优秀的诗。

没有竞赛，便彼此不相关切，你干你的，我干我的，坐失切磋琢磨之益。假若一位写旧体诗的而肯注意新诗和鼓词，他就会得到启发，去突破旧体诗的形式，有所创造。事实上，杜甫连写律诗也时时独辟新格，并不千篇一律。今天的旧体诗反倒似乎特别“守法”，缺乏新鲜味道。同时，他也会指出新诗在用字上，音律上，有什么不细致不妥当的地方，对新诗的作者有些好处。他也可能因注意到鼓词而写起鼓词来，因为鼓词在形式上和旧体诗有血肉相关的关系，而在语言上又较旧体诗更自由活泼一些。这有多么好啊！同样地，写新诗的而能注意旧体诗与鼓词之类的通俗作品，写鼓词的也注意新诗与旧体诗，就必互相影响，都有好处，用不着细说。

就怕呀，彼此对立，既不竞赛，也不相互交流经验。这就容易引起来文人相轻，只说自己的花香，别人都是野草，正

和百花齐放背道而驰。是的，百花齐放是使我们彼此竞赛，彼此尊重，而绝对不是彼此排斥。我看见过：诗人听了鼓词的演唱，连连摇头，认为词句鄙俚不通，实在可笑。可是，为什么诗人不去帮帮艺人的忙，写些精采的段子呢？鼓词不但有人听，而且是工农兵所喜爱的，诗人为什么不应当帮帮忙，服服务呢？假若说诗人只管提高，不屑于普及，那么，谁该去搞普及呢？或者说普及已经 过时，大可不提，那怎么《杨乃武与小白菜》这出通俗的曲剧会连卖几个月满座呢？说老实话，艺人们并不满意作家们。艺人们迫切需要新节目，可是肯帮忙的作家并不多。这值得我们想一想。鼓词难道不能成为诗吗？看吧：京音大鼓《白帝城》里就有“几根傲骨支床瘦，一点雄心到死明”这样的好句子。我自己并不完全满意这两句，因为其中用字遣词还嫌太文，再一配上唱腔，听众未必能够听得明白。我引用这两句不过是为说明鼓词可以成为诗，诗人若肯动手，它就可以提高。诗人若只连连摇头，而不肯或不屑动手，似乎就不大公平了。

别误会：我并非要求诗人们都马上去写鼓词之类的东西。百花齐放既不当唯我独尊，轻视别人，也不许强迫别人，都随我来。我只是为艺人们请命，希望有些人出来帮帮他们的忙。即使不愿帮忙，而注意到通俗作品的写法，也有益无损。鼓词并不比新诗或旧体诗更容易写。老朋友，也请你不要误会，我并不要求《诗刊》写上兼载旧体诗与鼓词。我倒是希望另有诗刊，专载旧体诗，或通俗文艺。虽然您不必选用旧体诗与鼓词，我却希望您召集那么一次两次座谈会，约请写各种诗体的人，包括曲艺演员，交换交换意见。座谈时，大

家争辩得脸红脖子粗也好，客客气气也好。只要大家通了气，增长些知识，相互影响，便有利于诗的全面发展。诗须各体争妍，诗人本应多才多艺。

春天终于来了。这个老长老长的冬天可真够我受的。我的腿疼得要命。春天来了，就该修理房屋，去年的大雨着实厉害。此刻，我正写这封信，小立娃正背诵“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”，一位瓦匠师傅正哼着《刘巧儿》，一位木匠师傅轻唱着什么西河大鼓，西屋里周姐正听新诗朗诵的广播。这或者也可以算作百花齐放吧？假若是这样，今年的春天，虽然来迟了一点，可就特别可爱了；它将使我的腿少疼一点，而使我的心里极其高兴，因为我听到了各种诗的音乐与语言。我希望听到更好的各体诗歌。

不再写下去，省得多贴八分邮票。我祝你，老朋友，诗思盛旺，身体健康，并致

敬礼！

老　舍

载一九五七年《诗刊》五月号

谈 翻 译

拿我这个读书不多的人来说，假若没有外国书的一些译本，我读的书就更少了。感谢翻译工作者们！在我所阅读过的书中，起码有三分之一是译本！你们的劳动给我和多少多少人带来最贵重的礼物，智慧与知识。

可是，说老实话，我并不太喜欢阅读译文。古代的佛经，我念不懂，只好不读。近年的白话译笔又往往犯两个毛病：一个是语言累赘，读起来颇为费力；一个是文学作品的译文往往缺乏风格。因此，阅读译文，即使是文学作品，也使我得到的不都是欢快；所以，非到不读不行的时候我才皱上眉头，拿起书来。

这样挑剔，并非轻视翻译工作者。翻译是极其重要，又极其艰苦的工作。搞创作的精通一种语言即能尽职，搞翻译的却须至少精通两种语言。搞创作的有遣字选词的自由，搞翻译的却没有；翻译工作者须随着原文走，不能望文生意，随便添减。翻译工作实在不容易作好，我虽然挑剔别人的毛病，可是若叫我去作呀，准保更糟！

翻译工作既然既重要又艰苦，就理应加以鼓励。我建议，文化机关既奖励了剧本和电影剧本什么的，就也该奖励翻译。要知道，一本外国杰作，若译得好，也就成为我们自己的珍

宝，世世代代相继享受，为什么不该得奖呢？

现在，翻译工作者似乎也须加强组织，作出规则，集体的规 划与个人的规划。科学的与哲学的名著，我认为，应当进行集体翻译，个人不便独立地工作。集思广益，能够保证精确。集体工作对于规定译名也有好处，事前既便讨论，定名之后还可以用集体的名义公布，征求大家的意见。我们的译名（人名、地名和科学哲学的词汇）相当混乱，应该及早调整，划一。还有：每逢看见“背景”、“远景”、“典型”等词，我就感谢翻译工作者给了我们这么精确而又自然的新词汇。所谓“自然”者，因为它们虽然原是洋字，而看起来并不眼生，好像是土生土长的。赶到遇上“范畴”、“憧憬”、“幽默”等，我就没有这种感觉了，好像穿洋服似的，虽然挺神气，可是不像穿小棉袄那么舒服自然。正确而且亲切，似乎才是译名的上乘。不在我们的普通话里去搜索宝贝，我们的译名就也许很正确，而不能一目了然地使人见文知义。据我的也许不大科学的看法，我以为连翻译科学、哲学的名词，也应顾到普及，不摆什么科学与哲学的架子。要知道一个生硬难解的译名，就给学习的人带来许多困难。为达到既信且俗，也需要集体工作。

翻译文学作品似乎应当个人单干。即使二、三人合作，也应最后由一人执笔行文，以便风格统一。尽管林纾译书，有人帮助，可是文笔的确是他一个人的。

谈到风格，最好是译者能够保持原著者的风格。这极不易作到。可是大概地说，一个作家的文章总有他的特点：有的喜造长句，有的喜为短句；有的喜用僻字，有的文字通俗；

有的文笔豪放，有的力求简练。我们看出特点所在，就应下苦工夫，争取保持。文学作品的妙处不仅在乎它说了什么，而且在乎它是怎么说的。假若文学译本仅顾到原著说了什么，而不管怎么说的，读起来便索然寡味。世界文学名著不妨有几个译本。像荷马的 史诗、但丁的《神曲》与莎士比亚的剧本，都可以译为浅显的散文，供文化不太高的读者阅读，使他们知道这些伟大作品里都说了些什么。有诗才的译者便应以诗译诗地去译这些作品，使读者不但知道书中说了什么，而且知道怎么说的。以诗译诗是极不容易的，所以不妨各译各的，同一著作有好几个不同的译本也不嫌多。

保持原著者的风格若作不到，起码译笔应有译者自己的风格，读起来有文学味道，使人欣喜。世界上有一些著名的译本，比原著还更美，是翻译中的创作。严格地说，这个办法也许已经不能叫作翻译，因为两种不同的语言的创作是不会天衣无缝，恰好一致的。这种译法不能够一字不差地追随原文，而是把原文消化了之后，再进行创作。不过，这种译法的确能使译文美妙，独具风格。林纾的译笔便多少有此特点。他虽没有保持了自己的风格。也不比原著更美，可是他的确表现了自己的风格。这种译法，用于文学作品，还是说得下去的。这总比逐字逐句地硬译，既像汉文，又像洋文，既像语言，又像念咒，要强一些。我不希望人人效法林纾，但于尽量忠于原文的原则下，能够译得有风格，还是好办法。过去，我们有些译文，使我感到外国大作家的创作不过是把语言罗里罗嗦地堆砌起来而已。这个影响不好。

以上所谈，颇为拉杂，希望所在，总起来说，是在百花

齐放的春天里，翻译界应当，而且不是没有能力，开放些漂亮的花儿！

载一九五七年五月《文艺报》第八号

文学修养

我每月都接到几封青年们的来信，问我什么叫作文学修养。

有的来信中，偏重写作的技巧，仿佛认为写作技巧就是文学修养。

首先就须指出：文学修养包括着写作技巧，写作技巧可不是文学修养全部。不要以为学会一些技巧便会创作了。老年间的秀才、举人，都在写作技巧上受过严格的训练，因为科场里的诗文程式必须严格注意，试卷上写错一字一笔就必落选。可是，大多数的秀才与举人并不懂什么叫文学，也没创作出什么有价值的作品来。可见，专凭技巧不能算有文学修养。

诗文有了一定的格式和一定的技巧，就必然限制了创作自由；一来二去，文学就衰落下去，而文人们成为诗匠、文匠，多数的秀才与举人老爷们即是。

写作技巧至少包括三方面：

语言的运用，

描写的能力，和

作品的结构。

这三者都不可孤立地看成只是技巧问题。语言与生活分

不开。生活丰富，语言才会丰富。脱离生活，即只能写出干巴巴的八股滥调或学生腔，不能独具风格，创造语言。描写能力也如此，没有生活即无可描写。没见过工人的，没法子描写工人；没 见过高山大川的，也无从描写在高山大川。想像，甚至于幻想，须有各观的真实作基础。没有飞鸟，人便想不起飞机。描写人物与事物不是记流水账，而是使读者更深刻地认识人与事，感到亲切，受到感动。这样，作者必须有丰富的生活，观察得既广且深。不去生活，不多接触人与事，而只向别人讨教怎么描写，就好像自己不肯入水，而要学会游泳。至于作品的结构，的确是因形式的不同而有所不同，如电影剧本与话剧本不同，话剧又与小说不同，应当学习。可是，主要的东西还是内容。没有内容，虽有结构也无济于事。八股文章最讲究结构，而没有什么内容，所以空洞无物，没有艺术价值。结构不过为是帮助把内容安排得严整完美，表现得富于故事性与艺术性。我们不能离开内容去考虑结构。有的作品，结构虽欠严谨，而内容极为丰富，便仍不失为好作品或伟大作品。有的作品，专讲结构，而内容贫乏，虽很见功夫，但难以伟大。内容更重要，虽然结构也须注意。话又说回来，生活丰富才能使作品内容丰富。“秀才不出门”，所以只会作空洞的八股。

这样看来，写作技巧原来也离不开生活。

不错，我们的确能够从学习古典文学与当代名著，得到一些技巧上的窍门。可是这些窍门并不能给我们解决一切问题。我们是要“创”作。既要“创”作就不能照猫画虎，只求跟范本差不多。大家若都用同样的技巧去写作，便无创作

可言了。

文学修养包括着写作技巧，而写作技巧又离不开生活，所以生活是文学修养的重要部分。离开生活，专谈技巧，文学创作便会僵化，写不出活生生的语言，描绘不出新人新事，也不敢别出心裁，以结构配合内容，有所创造。

有修养的作家必是生活丰富的作家。

所谓生活丰富是不是指眼界宽，看的多呢？是的，看的多有好处。不过，只看别人，作一辈子"视察员"，还不能解决问题。作家得有自己的生活。看别人怎么生活，能够丰富我们对人的了解。可是，只有自己也去生活，对人的了解才会深刻。因此，我们第一须和人民生活在一起，第二要在生活中表现得好，即使写不出好作品，仍不失为好人。文学修养包括怎么作人。这就是说，我们得先作个社会主义的人，而后才能作个社会主义的作家。

有的古人，人品不好，而写出了不坏的作品来。是的，确有此事。可是，要知道，历史并没有饶恕他们。历史上记载下来他们的坏事，遗臭万年。他们的作品并未能抵消他们的罪名。还要知道，并不是因为人品坏，他们才写出好作品来。恐怕倒是有了作品，名利双收之后，他们才腐化了的。再说，我们是生活在社会主义社会里，若没有社会主义的道德品质，我们就好坏不分，香臭不辨，不知英雄之所以为英雄与坏蛋之所以为坏蛋，我们怎能创造出社会主义的人物来呢？

文学修养必须包括思想。要不然便解决不了为什么创作这个问题。前面提到过的秀才举人们，大半是为了升官发财，才下苦工夫学习写作。个人名利就是他们的中心思想。这样

的人一旦真作了官，很难不是贪官污吏。

谁都知道，我们今天正在建设社会主义。那么，作家而没有社会主义的思想，还是为个人名利而进行创作，怎能对头呢？我们必须首先看明白，我们的创作是为建设社会主义服务，并不是为自己求得名利。社会主义建设是我们的创作泉源，鼓舞人民建设社会主义的热情是我们创作的首要的作用。

这样看来，生活经验、社会主义思想与道德品质、写作技巧，和文学知识都凑在一处，才能算是文学修养。

有这样的修养，才会有劳动热情，因为热爱劳动是社会主义道德品质的一种表现。它表现在日常生活中，也表现在进行创作的时候。

社会主义国家里的每一个公民都要有修养。生活、思想，与道德品质是共同的。知识与技术则随人而异。一个会种菜的农民须有种菜的知识与技巧，正如一个作家须有文学知识与写作技巧。这些知识与技巧都是宝贵的，作家不应重视自己的那一份，轻视菜农的那一份。没有人种菜，作家就没有青菜吃，这与农民缺乏读物的问题同样严重。作家不该狂傲。

所有的公民都须有思想上的与道德品质上的修养，这才能把每个人的知识与技术都用在社会主义的建设上。谁专靠知识与技术，而不管思想上的与道德品质上的修养，谁就过不了社会主义的关，作家也非例外。

总起来说：专凭技巧不能写出作品来。

作家必须有生活。所谓生活，不是闭户读书，埋首写作，永远不关心国事、天下事，而是和人民生活在一起，跟人民

在一起劳动。这样积累起来生活经验，再加上文学知识与写作技巧，就能写了，会写了。

为什么写作呢？写什么呢？为谁写呢？这都决定于社会主义的思想与道德品质。思想上与道德品质上若有问题，一个有些文学知识与写作技巧的作家可能堕落为右派分子，不但不能帮助社会主义的建设，反而对社会主义建设进行破坏，自绝于人民。这很可怕。

因此我们就要说，文学修养是全面的，复杂的，我们切勿以为得到一些写作窍门便能成为作家。文学修养当然也不是一天 半天就能得到的，青年们切勿着急。人都是由年轻慢慢活到中年与老年的，不管怎么着急，我们也不能忽然由二十岁跳到四十岁去。文学修养也是慢慢积累起来的，不经一事，不长一智啊。一着急，就必去找捷径，捷径会使人走迷了路。看吧：有的初中学生放下别的功课，一天到晚抱着两本小说，想成为小说家。这很不对。一个小说家要有极丰富的知识，好，您连该学的地理、历史、算术等等的基本知识都扔在一旁，怎能成为小说家呢？再说，一个小说家必须有丰富的人生经验，那么，一个初中学生的人生经验就还很少，不够写成一部小说的。即使这部小说里只写学校中的人与事，也未见得就能出色，因为生活经验很少是完全孤立，与别的人别的事没有关系的。今天的学校生活必与今天的社会主义建设有千丝万缕的关系，我们若只知其一，不知其二，就不能正确地认识学校生活的意义。我们可以用学校里的事情为题，练习写作，但不该把这种习作就叫作创作。一个十四岁的学生在不耽误功课的条件下练习写作是可以的，但是要知

道，到四十岁才开始创作也并不算太晚；世界上有不少优秀的作家是到了中年才开始进行创作的。

在咱们的社会里，有文学修养的都不难成为作家，因为咱们比资本主义国家里有更好的创作环境与条件。可是，咱们必须先要求自己储备文学修养，从思想上、道德品质上、生活上、文学知识上、写作技巧上，以及劳动习惯上各方面装备自己，而不该主观地在一切还都空空如也的时候就决定去作作家。这样主观地下决心很容易放弃一切，轻视一切，而废寝忘食地去找写作窍门，去写稿子。这样死干，既有损于健康，也得不到文学的全面修养。既无全面修养，就认不清创作的崇高目的，而只求发表作品，名利双收。于是，幸而发表了作品，便以天才自诩，更无须注意什么思想与道德品质等等重要问题了。这样的"成功"，十之八九会毁坏了自己，有右派青年作家为证。若是作品发表不了呢，便会满腹牢骚，怨天尤人，甚至连社会主义也要反对。因此，我看哪，较比合理的办法是先给自己储备下全面的基本文学修养，再去作作家，作了作家之后，再力求全面进步，成为更好的作家。这样的人即使始终作不成作家，仍不失为社会主义社会里有用的人。反之，在生活与思想等等方面毫无准备，或只准备下一点文字技巧，便非作作家不可，是会有危险的。

文学修养，再说一遍，不专指写作技巧而言。文学修养不是一天半天就能得到的，不要着急。记住：功到自然成，欲速则不达！

载一九五七年《文艺学习》十二月号

《老舍选集》俄文译本序[①]

谈论自己的作品总是有些困难。自吹自擂和过分谦虚一样不好。所以最好是听取读者的意见。我仅就这两卷集里的作品谈几句吧！

首先，我的作品能和苏联人民见面使我感到很荣幸。这对我今后的创作也是个鼓舞，我相信，我能写得更多些、更好些。

必须指出，这些作品的大部分是我在解放前写的。在那些年里，我主要是写小说，抗日战争时我才开始写话剧。但是，解放后，我几乎完全在写话剧。这就是为什么收在这两卷集里的短篇和长篇小说都是旧题材的，在多数情况下，它们是讽刺旧社会的。那时，虽然我追求光明，但我还不大明白革命的目标和任务，所以，我不能给读者指出一个正确的路来。只是在解放后，经过思想改造，我才明白新旧社会的真正区别,并开始在自己的作品里揭露黑暗势力和歌颂光明。不过，我是个由旧社会过来的人，不可能在短期内熟知新人和他们的事业，因此，我常常写得不够深，在塑造艺术形象时感到有困难。但是，生活是最好的老师，我相信，只要深

① 由舒乙据俄文翻译。

入生活，我是能把建设社会主义的六亿人民的英雄形象完美地塑造出来的。

解放后我写了不少短文和随笔,可是我从不保留它们,因此不容易一下子就收集起来和挑选出来，在这两卷集里此类短文和随笔也就收得不多。

解放后我还写了不少曲艺作品。由于这些作品的文体特殊，不易翻译，所以也没有必要把它们收进此集。

最后，我要真诚地感谢这个选集的翻译者和编辑们，由于这些同志的努力，我的作品能和苏联人民见面，这使我打心眼里感到高兴。

老　舍 一九五六年四月，北京

原载一九五七年莫斯科艺术文学出版社出版的《老舍选集》

多写小小说

为了报刊的活跃，和文艺作品更能及时地反映新人新事，我想啊，大家似乎应该多写些小小说。小小说是最短的短篇小说，比如说每篇至多不超过两千字。

写短了有好处。先从作者方面说吧，有些人以为作品越长越好，动不动就想写几十万字的长篇，事实证明，作品好坏不决定于字数的多少。几十万字里若有许多废话，也不过是废话作品而已。烂杏一筐不如鲜桃一口，人所共知。写的多不易字字珠玉，写的少易于精益求精。短而精是鲜桃一口，胜于冗长的烂杏一筐。我们应当求精，不应当贪多。知道的多而写的少，易于控制。善于控制是艺术本领。知道的少而写的多，必然东拉西扯。前者简练充实，言之有物；后者虚张声势，空洞枝冗。

我们不排斥长篇。但是长篇也须善于控制，力求精炼。那么，练习练习短而精的，养成求精不贪多的习惯，定有好处。学会了短而精的，不愁不会写长而精的作品。反之，先习惯于拖泥带水地写长的，长的既写不好，也写不出短而精的来。

再从社会需要方面来说：我们的国家正在百废俱兴，积

极建设，所以人人忙，处处忙。在这情况下，短的作品更能及时地反映飞跃前进的现实，教育广大的读众。写长篇费时间，读长篇也费时间。短篇更起作用。我们不排斥长篇，但也必须承认短篇的优越性。社会主义的建设要快要好，所以作品也要短而精。虽然我们也需要长篇，但大势所趋，我们的时代到底是短篇的时代。

无须顾虑时间性。及时地反映现实是作家的责任。而且，只要写得精，便能传留久远。我们今天还喜读莫泊桑与欧亨利的短篇小说。这也说明，这两位大师并不因创作短篇小说而不算大作家。

那么，写短篇就是了，何必还要再短一些呢？我是这么看：现有的短篇作品中还有些不够精炼的，本来可以只用两千字，而用了三千。我们希望作家以后执笔，能够加工再加工，写得更短更精一些。我们更希望把小小说当作一个新体裁看待，别出心裁，只用一二千字就能写出一篇美好而新颖的小说。

小小说是小说，不是随感或报导。它短小，可是还有人物。这可就不简单了。写这种小说，作者需要极其深入地了解问题与人物，并能够极其概括地叙述事实，用三言五语便刻画出人物。这是很高的本领。作者学会这个本领，将终生享受不尽。因为不会写短小精悍的才去写长的，便是对长篇不负责任。

我们不排斥随感与报导。可是我们争取多写有人物的小小说，社会主义的人具有特殊的、空前的光采，我们的事情可贵，我们的人更可贵，因此，我们若能努力写出既短又精，

而且有人物的小小说，一定是难能可贵的。

载一九五八年三月一日《新港》二、三月合刊号

谈《茶馆》

《茶馆》这出三幕话剧，叙述了三个时代的茶馆生活。头一幕说的是戊戌政变那一年的事。今年又是戊戌年了，距戏中的戊戌整整六十年。那是什么年月呢？一看《茶馆》的第一幕就也许能明白一点：那时候的政治黑暗，国弱民贫，洋人侵略势力越来越大，洋货源源而来（包括大量鸦片烟），弄得农村破产，卖儿卖女。有些知识分子见此情形，就想变变法，改改良，劝皇帝维新。也有的想办实业，富国裕民。可是，统治阶级中的顽固派不肯改良，反把维新派的头脑杀了几个，把改良的办法一概打倒。戏中的第一幕，正说的是顽固派得势以后，连太监都想娶老婆了，而乡下人依然卖儿卖女，特务们也更加厉害，随便抓人问罪。

第二幕还是那个茶馆，时代可是变了——到了民国军阀混战的时期。洋人为卖军火和扩张侵略，操纵军阀，叫他们今天我打你，明天你打他，打上没完。打仗需要枪炮，洋人就发了财。这么一来，可就苦了老百姓。这一幕里的事情虽不少，可是总起来说，那些事情的所以发生，都因为军阀乱战，民不聊生。

第三幕最惨，北京被日本军阀霸占了八年，老百姓非常痛苦，好容易盼到胜利，又来了国民党，日子照样不好过，甚

至连最善于应付的茶馆老掌柜也被逼得上了吊。什么都完了，只盼着八路军来解放。

这样，这三幕共占了五十年的时间。这五十年中出了多少 多少大变动，可是剧中只通过一个茶馆和下茶馆的一些小人物来反映，并没正面详述那些大事。这就是说，用这些小人物怎么活着和怎么死的，来说明那些年代的啼笑皆非的形形色色。看了《茶馆》就可以明白为什么我们今天的生活是幸福的，应当鼓起革命干劲，在一切的事业上工作上争取跃进，大跃进！

载一九五八年四月四日《中国青年报》

答复有关《茶馆》的几个问题

《茶馆》上演后，有劳不少朋友来信，打听这出戏是怎么写的等等。因忙，不能一一回信，就在此择要作简单的答复。

问：为什么要单单写一个茶馆呢？

答：茶馆是三教九流会面之处，可以多容纳各色人物。一个大茶馆就是一个小社会。这出戏虽只有三幕，可是写了五十多年的变迁。在这些变迁里，没法子躲开政治问题。可是，我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法子正面描写他们的促进与促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物，这些人物是经常下茶馆的。那么，我要是把他们集合到一个茶馆里，用他们生活上的变迁反映社会的变迁，不就侧面地透露出一些政治消息么？这样，我就决定了去写《茶馆》。

问：你怎么安排这些小人物与剧情的呢？

答：人物多，年代长，不易找到个中心故事。我采用了四个办法：㈠主要人物自壮到老，贯穿全剧。这样，故事虽然松散，而中心人物有些着落，就不至于说来说去，离题太远，不知所云了。此剧的写法是以人物带动故事，近似活报剧，又不是活报剧。此剧以人为主，而一般的活报剧往往以事为主。㈡次要的人物父子相承，父子都由同一演员扮演。这样也会帮助故事的联续。这是一种手法，不是在理论

上有何根据。在生活中，儿子不必继承父业；可是在舞台上，父子由同一演员扮演，就容易 使观众看出故事是联贯下来的，虽然一幕与一幕之间相隔许多年。㈢我没法使每个角色都说他们自己的事，可是又与时代发生关系。这么一来，厨子就像厨子，说书的就像说书的了，因为他们说的是自己的事。同时，把他们自己的事又和时代结合起来，像名厨而落得去包办监狱的伙食，顺口说出这年月就是监狱里人多；说书的先生抱怨生意不好，也顺口说出这年头就是邪年头，真玩艺儿要失传……因此，人物虽各说各的，可是又都能帮助反映时代，就使观众既看见了各色的人，也顺带着看见了一点儿那个时代的面貌。这样的人物虽然也许只说了三五句话，可是的确交代了他们的命运。㈣无关紧要的人物一律招之即来，挥之即去，毫不客气。

这样安排了人物，剧情就好办了。有了人还怕无事可说吗？有人认为此剧的故事性不强，并且建议：用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主，去发展剧情，可能比我写的更像戏剧。我感谢这种建议，可是不能采用。因为那么一来，我的葬送三个时代的目的就难达到了。抱住一件事去发展，恐怕茶馆不等被人霸占就已垮台了。我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。

问：请谈谈您的语言吧。

答：这没有多少可谈的。我只愿指出：没有生活，即没有活的语言。我有一些旧社会的生活经验，我认识茶馆里那些小人物。我知道他们作什么，所以也知道他们说什么。以此为基础，我再给这里夸大一些，那里润色一下，人物的台

词即成为他们自己的，而又是我的。唐铁嘴说："已断了大烟，改抽白面了。"这的确是他自己的话。他是个无耻的人。下面的："大英帝国的香烟，日本的白面，两大强国伺候我一个人，福气不小吧？"便是我 叫他说的了。一个这么无耻的人可以说这么无耻的话，在情理中。同时，我叫他说出那时代帝国主义是多么狠毒，既拿走我们的钱，还要我们的命！

问：原谅我，再问一句：像剧中沈处长，出的台来，只说了几个"好"字，也有生活中的根据吗？

答：有！我看见过不少的国民党的军、政要人，他们的神气颇似"孤哀子"装模作样，一脸的官司。他们不屑与人家握手，而只用冰凉的手指（因为气亏，所以冰凉）摸人家的手一下。他们装腔作势，自命不凡，和同等的人说起下流话来，口若悬河，可是对下级说话就只由口中挤出那么一半个字来，强调个人的高贵身份。是的，那几个"好"字也有根据。没有生活，掌握不了语言。

载一九五八年《剧本》第五期

把红旗插到评书界

—— 在中国曲艺研究会召开的新评书座谈会上的发言

大家来说新书，是一件很了不起的事，在座的先生们都能够带头，非常值得钦佩。

旧时说书，有两种说法。一种是肯给书听，不多说闲话，这大概是评书说法的正宗吧；另一种不是这样，像双厚坪说《水浒》，《挑帘裁衣》，一段能说半个月；陈士和说《聊斋》，一千字的小段儿也能说几天。我想，我们现在说新书不必一定按正宗说法。《西汉》、《东汉》、《明英烈》这类的书，故事很长，内容丰富，有的说，当然要给书听。如果说《聊斋》，不扯就没办法。新小说的写法，不论是写二十万字或十万字，都讲究艺术上的控制，写话剧更是这样，都是找顶要紧的书核儿写，不要皮儿。这写法虽不同于《聊斋志异》，但性质相似。既然《聊斋》能说，而且像邹福久、陈士和都很叫座儿，新书就绝对能说。说新小说如果照本儿数，恐不易受欢迎，必得说的细致。有生活才能说细致了。旧日的评书先生，往往用自己的生活，去丰富原本。双厚坪说《杀嫂》，光是吹鼓手打什么鼓点儿，吹什么牌子，能说几回，听众爱听这些，因为能得许多知识。陈士和说《聊斋》有生活，把北京的生活

细节全安插进去，又生动又亲切，说住了听众。新小说的写法，简练扼要，没安上那么多的细节，对一般听众专啃书本，即觉死板，陈谷子烂芝麻又配不上，所以我们应该以新的生活配合新 小说，火车怎么开，机枪怎么打，街道卫生工作怎么作，都该知道。有了新的生活，新书就说活了。那天晚会上说的评书，说到英雄走了两天，见松树少了，桦树多了。桦林什么样儿？必须说出来，听众才入神，这就得到有桦树的地方看，打听，然后利用上。说到书中人物结婚，我们就可以由党支书证婚到节约办喜事，说上一套。要多想主意，不细致、生动，不易成功。旧书积累了许多代的生活经验，我们现在应该赶紧开始积累，向各方面打听，和作家见面，请部队的同志来讲讲战斗生活和武器使用法，中国曲艺研究会可以在这方面协助大家。听书的人不仅听故事，也愿意增加知识。环绕着本题去丰富是好办法，谈到高粱地就不妨说几句高粱，要使城市的人听了长知识，农村的人听了认为你懂行。不应该干巴巴地讲主义，我们说书是要用活生生的事，烘托出思想来，那才能尽到宣传的责任。

旧书有形象，上八个将有八个“赞儿”，虽然是套子，台底下的人听着仿佛有点文艺性。现在说新书，说的和听的谁也不知道这个张三、那个李四的形象，要特别努力把人物形容出来。《聊斋》虽然没有“赞儿”，也有人物的穿章打扮。旧套子不能用，如果改作新的“赞儿”，夸张一些也可以，编出来，和作家商量商量。旧书里的人物有陪衬，有黄天霸，就有赵璧对着，新小说没朝这方面预备，在人物配合上似乎也要想一想主意。日子长了，在新书里也要找出对句来，找出

倒插笔来，预备下高潮—— 扣子。只要不失去原作的精神，情节是可以调动的，由这一调动，可能更明确，更有文艺性。要多读小说，特别是短篇的，来丰富自己。

不要因为困难而动摇。要克服困难，真得下点功夫。老师傅传的艺是前辈的积累，我们说新书是开路的，是革命的，将来要传给后人，现在还说不住听众，不是听众不爱听，是说不大好，需 要自己刻苦用功，作家帮忙，曲研协助。也不要因为成功而自满，在矿区上满座儿，因为工人爱听新书，到大杂院儿说，就得想法子把人拴住才行。我们要经过几年的努力，巩固住几部书，有了底儿就会信心十足。这是评书战线上的斗争，一定要把红旗插到评书界来。

载一九五八年五月十八日《文汇报》

谈文字简练

简练的文字不容易写。

首先，要有思想上的准备：认清楚为什么要写和为谁写。我们今天执笔为文，是为配合社会主义建设与大跃进，是为广大人民写的。因此，我们必须抓住要点，不蔓不枝，不浪费自己的笔墨，也不多耽误读者的宝贵时间。若不认识此理，我们就容易以为写文章完全是自己的事情，对别人概不负责，于是信笔所之，浩浩荡荡，没结没完。这样的文章必是事无大小，一视同仁，不加选择，不分轻重；也许还只顾了琐屑，而忘掉重点，使读者看完，得不到好处，也许只读三五行便读不下去了。这叫作不解决问题的文章，之乎者也一应俱全，可是没有人爱看。我们不应当写这样的文章。

我们现在写文章就是把我们的心交出来，交给人民。

所以，第二件要事便是：我们的生活必须和人民的生活打成一片，别老爬在书桌上推敲文字。那推敲不出什么来。文字是说明生活的。没有生活，凭空推来敲去，文字总是死的。有人民的感情，才能写出人民爱看的文字，这叫心心相印。专凭咬言咂字，耍弄笔调，写来写去还是空空如也。

有了思想上的准备和生活的锻炼，我们第三件要事便是怎么运用语言文字了。

文字简练不等于苟简。所谓简练，是能够一个字当两个字 用，一句话当两句话用的。说的少，而概括的多。这很不容易。为作到这样言简意赅，必须心中有数，的确知道自己要说什么。先要多思索。决定了要说什么，还要再思索：先说什么，后说什么。思想明确，思路顺当，就能够说的少，而包含的意思多。反之，想还没想清楚，层次混乱，就只能越说越多，也越胡涂。这样的胡涂文章，虽然字数很多，仍是苟简的，因为光凭手写，而没动脑筋。不动脑筋，即不严肃，必然闲言碎语满篇，没有真话。

真话不仗着无聊的修辞来粉饰。恰相反，下笔之时不先想好要说什么，而只劳心焦思地去搬运修辞，预备东抹西涂，就一定写不出好文章来。生动鲜明的形容比没有形容好，不恰当的形容倒不如干脆不形容。泛泛的人云亦云的形容，只是使读者生厌，不如老老实实地直陈事实。朴实的文字能够独具风格，力求花哨而辞浮意晦是一种文病。真话是说到根儿上的话，从心窝子掏出来的话，它一定不需要无聊的修辞。

每一句要结结实实地立得住。每一个字要多多斟酌。字字妥当，句句结实，就会作到一个字当两个字用，一句话当两句话用。妥当的字，结实的句子，管的事儿多。古代凯萨征服了某地，向罗马报捷：“我来了，看见了，征服了！”这很简单。可是，这也充分地表现了古代的一个能征惯战的大将的得意与威风凛凛。这简单的句子可以当好几句话用，而比好几句话更有劲。假若他这么说：“看看我，我是何等伟大，英勇，所向无敌啊！我来到此地，看清楚一切，就列开阵式，把敌人打得落花流水，征服了敌人！你们欢呼吧，向伟大的

凯萨欢呼吧！'恐怕就不大像凯萨的口气了。这吹嘘得太厉害，好像已经沉不住气，反损失了大将的威风。

妥当的字，结实的句子是由事理人情中得来的，光倚赖字典与词源不能解决问题。这就使我们更明白：文字的运用是与生活分不开的。生活中使用语言，创造语言。我们须从生活中学习语言，提炼语言。先求用字造句妥当明确，合乎逻辑，而后再进一步加工，达到生动鲜明。不合逻辑，即根本不能成立，怎能生动鲜明呢？今天有些学习写作的人，往往先求漂亮，拿起笔来不考虑如何说真话，而去找些好听的词汇，不管适用不适用，都勉强用上，以为这样就有文艺性了。这是个错误。他们以为作文章须装腔作势。事实上，好文章绝不虚伪，而是有什么说什么，说得有理，说得明确。明确有理的文章，有法子加工，使之生动鲜明。乌烟瘴气的文字很难加工，因为它本不知所云，定难下手修正。

载一九五八年《语文学习》五月号

“厚今薄古”及其他

怎样看待古典作品？

有些人说古典作品比现代作品好，这种说法并不完全正确。每一个时代都有好些作品，但是好的被保留下来了，坏的被淘汰了。现在我们看得到的古典作品不少是好的，但是可不能因为看到几部好的古书，就认为古人写的书都好。古人写的作品并不全得五分，有得一分的，也有不得分的。写过好作品的古人也并不是所有的作品都好。我们知道杜甫是“诗圣”，但是他的诗集中某些诗并不好。当他真正的感情来到的时候写得就真好，但他为敷衍皇帝写的东西就很不好。我们应当尊敬古人，但不应当迷信，因为迷信就是瞧不起自己，对古人也无益。

古典作品的优点及其局限性

古典作品好的地方，第一是文字好，读起来使人感兴趣。如《水浒》、《红楼梦》；杜甫、李白的诗等都是如此。实际上没有一部好文学作品的文字是乱糟糟的，不然它怎么流传下来呢？第二，古典作品可以帮助我们生动活泼地了解历史。小

说一般的是虚虚实实，有假有真，常常是作者根据一些情况加上自己的想像，对于人物创造，往往把几个人物拼起加以典型化。有些读 者爱问作者小说中的人物写的是谁，实在是件傻事。尽管如此，任何作品总要反映一定时代背景的。《红楼梦》并不一定是真事，但可以清清楚楚地看出它的历史背景来。第三，有教育作用。在一定历史条件下产生的作品都有它的教育意义，但是，又都是有限制的。不管是唐朝、清朝的作品，都不完全是为了教育我们这一代人而写的。它们都不是社会主义作品。例如作品中写佛教，是针对着当时信佛教的人写的，目的在“扬善惩恶”。我们可以学习它对人物风景的描写，但它的思想内容就不一定能教育我们，因为历史变了。又如古时有人因为自己有本事而没人用，于是写书发牢骚，说“人生如梦”，描写自己的清高，不为五斗米折腰，看不起人生……他在当时是好人，有些反抗精神；可是我们现在要明确，在今天这不但不是进步的，而且是有害的，一个生长在社会主义社会的人，一天到晚说人生如梦，岂不很糟！

《约翰·克利斯朵夫》描写个人解放，在当时是有进步性的，但是，在今天就是很不好的，因为个人主义与集体主义是不相容的，我们的新道德，首先是要求把个人放在集体之中。果戈理的作品，讽刺一切，谁都骂了，这是因为旧社会制度根本要不得。可是现在就没有，也不可能有这样的作品（除非作者是右派），因为今天的政府是我们人民自己的，哪能自己打倒骂倒自己呢？有缺点也是一个指头的缺点，不能连其余的九个指头都反对。我们应该明白，今天我们所以没

有像果戈理那样的讽刺作品，不是我们不会写，而是没有根据可写。

还有人往往觉得古典作品中的爱情穿插很有滋味，说现在的作家写不出这样的作品来。实则不然。旧社会没有婚姻自由，所以要反抗封建势力，作家写恋爱故事，甚至写爱人们死了 还要变成蝴蝶成双作对，这在当时是有革命精神的。今天我们婚姻有了自由，有了婚姻法的保障，当然不能再以恋爱作为反抗，更没有必要去变蝴蝶。不要以为我们现代的作家无能，因为我们不能无中生有的捏造事实，说一个干部因为婚姻不自由而变为蝴蝶……这不成了疯子作家了吗？又如现在我们写的悲剧少，是因为根本没有那些逼死人的社会制度。

总而言之，好的古典文学作品是古人留下来的宝贝，作为好的文字、作为历史资料与生活经验，可以去看去学，但作为思想性的东西来看并非不朽的，托尔斯泰的作品从文学艺术性来看是不朽的，从思想性上看，在今天看来是落后于社会主义的，我们要批判地读古典作品，不要作古典作品的俘虏。

现代作品的优点及怎样对待现代作品

现代作品是历史上所没有过的，有人看不惯，并不奇怪，什么新事都会遇到抗拒，文学也不例外。新作品因为是新的，不能一下子就都好，写多了就会出好的，不可能今天每本书都是好的。将来也不可能。

现代作品好在什么地方呢？一，是新。新在什么地方呢？因为它描写了前人所没描写过的劳动人民。过去劳动人民是不上纸笔的，从前只是写地主、资本家、贵族老爷，正因为如此所以现在要培养工人阶级自己的文学家。现在许多民歌民谣、演唱作品和其它群众作品中看，只要仔细阅读，就会看出它们并不下于作家的手笔。

今天作品有缺点是难免的，但由于它是我们时代的作品，描写了史无前例的内容，正是为教育我们而写的。因此新作品一 定要读。

二，是政治性强。有人嫌我们写的老是政治政治，这里边有一部分是因作家生活不够，把作品写成说教，应该改进。读者也要检查自己为什么不爱看政治性强的东西呢？这显然不对。社会主义总不能向唐朝去学，话又说回来，可以从唐诗学习语言，技巧，但不能学它的思想。

我们读作品要有自己的见解，意见不同要辩论，哪怕自己的意见不对。只有批判地学（特别是古典作品），才会得到好处。

一切都应该政治挂帅，文学自然也不例外，我们应该写政治性强而文艺性又强的东西。像赵树理的作品就是这样，许多群众的作品这个特点也很明显，它让你受了教育，而并觉察不出它是在喊政治口号或者在写政治标语。

怎样写作？

怎样写作这个问题不好谈。我常常接到文艺爱好者的信，

问我怎样“观察生活”?我的回答是:“自己生活”。——什么事儿都要跑在前面，热爱生活，热爱劳动。因为“观察”生活,“观察”到死也很难体会深刻。谁深入生活谁就能写出东西来，否则就写不出来。整天钻在图书馆，埋在古书堆里的人永远写不出好东西。你要写东西就要多干事,多接触人,生活知识越多越好。

其次，写东西要先练习文字，把文字写通顺虽然不是一天两天的事，但只要你有什么就写什么，说话别绕弯子，慢慢就会写好的。有人总爱把句子写得洋里洋气，左一个形容词，右一个形容词，写得罗里罗嗦很不好懂，这样不好。应该把自己的生活经 验，写得简练，明白，合逻辑，清清楚楚，就是好文章。人人有责任这样做，天天写日记，有几句写几句。看见一些事就思索思索，这就是个锻炼。将来大家文化越来越高，就不愁没有好文章出现。

载一九五八年六月三日《北京日报》

先学习语文

常常接到朋友来信，问我：心里有许多话，许多事，可就是写不出来，怎么办呢？

这个问题相当复杂，不易回答。我仅就此刻能想到的答复几句：

凡是能写些文艺作品的人都是先在语文上用过功夫的。文字写不通顺，没有法子写作品，因为诗、戏剧和小说等等都是用文字写成的。给我来信的朋友中，有些位的文字还没写通顺，就一心想写剧本或小说了，这当然有困难。怎么去克服困难呢？我看哪，请不要先在剧本或小说上打主意吧。应当先去进修语文。把文字写明白了，就有了表现能力，会把心中的话写到纸上去。有了这种能力，再进一步学习剧本与小说的写作，就必定很顺利。反之，还没有把心里的话明明白白地写在纸上的本事，就想去写剧本或小说，必定劳而无功。

我知道：在咱们的许多老作家里，如郭沫若先生、茅盾先生等等，起初都没想去搞文学创作。可是，他们都自幼儿练习过写文章，到了二十来岁的时候，他们的文字已然写得很好。此外，他们还学习了外国语。这样，赶到一个文艺运

动来到，他们就想：我心里也有许多话、许多事，为什么不写写呢？他们就拿起笔来，唰唰地那么一写。他们竟自写出了诗、剧本、或小说来了。他们的生活经验是这些作品的资料。他们读了不少古典的和现代的好作品，使他们明白了一些剧本是什么样子，小说是什么样子。这样，他们有了内容，也明白了形式，好吧，就去写吧。用什么写呢？文字！哪儿来的文字呢？他们早已预备好，自幼儿就预备起啊。

这么看起来，生活经验是重要的，文艺形式应该知道，可是掌握语言文字还是绝对必要的！不会写就是半个哑巴，只会用嘴说，而不会把话写在纸上。

会写，就有了信心。起初，在形式上也许要摹仿摹仿。可是一来二去，信心越来越高，创造的精神越来越旺，就必力求独创，敢把老套子都扔掉了。怎么想就能怎么写出来，就叫作得心应手。一旦能够在文字上作到得心应手，就会创造了。思想是极要紧的，但是若没有文字配合，什么高超的思想也只能藏在心里，说不出来呀。文字不是文艺创作的一切。只有文字而没有思想，没有生活，文字就失去生命力，像穿着新衣裳的死人那样。但是，有思想，有生活，而表达不出来，问题也极为严重。朋友们，我知道生活要紧，思想重要，但是由练习写作的程序来说，你们必须先把文字写清楚。没有通顺的文字，一句话也说不明白，写作就毫无办法。

语文是随时可以练习的。写日记、写信、纪录报告等等都是练习语文的机会，不可错过。谁知道自己的文字还很差，而非先写剧本或小说不可，谁就近乎自找别扭。一来文字有困难，二来又不知道剧本或小说怎么写，这两重困难实在不

易同时克服，于是就终日愁眉苦脸，痛苦的不得了。假若先专向语文进军，困难就减少了许多。等到文字通顺了，再进攻小说或剧本，必然较比顺利。在我接到的来信中，有不少是问创作窍门的。可是他们 的文字还很欠通顺。我愿在此对大家说：第一个窍门就是努力进修语文。

载一九五八年《红岩》六月号

大家合作

同志们：没有时间预备一篇写好的稿子[①]，想起什么就说什么吧！

先从演员自己写稿子这个问题来谈一谈吧！这一次会演里边，有不少位代表，都演唱了自己写的作品，而且多数写的很好。这是一件应当祝贺的事情！因为说唱文艺没法子繁荣，假如没有新的作品。这是最重要的事情。我们应继续在这一方面努力。而且呢，曲艺都产生在各地方：广东的、福建的、河北的、山东的……。我们要是自己来写稿子，那就特别的亲切，因为人、地方、用的语言、说唱形式，都是一致的。譬如我讲一件北京的事情，用我的北京话、北京调子、北京人、北京的背景，这就显得特别的亲切，就非常容易收到更大的宣传的效果。

这次大家自己写稿子，必定有很好的影响。这个影响是什么呢？在前几年，有的作家和学习写作的青年们，都不大看得起曲艺。他们认为要写一本小说，就能成为作家，钱也拿的多，不久可以做作家协会的会员。名利双收。或者写一本话剧，也是这样。所以他们不重视通俗文艺。现在我们自

① 本文系作者一九五八年在中国曲艺工作者代表大会上的发言。

己来写啦，我们的稿子也登在《人民日报》上啦，他们要想一想了。党和政府重视我们的工作。写东西不在大不大。你写一本话剧，我写一百句鼓词，要是好呢，价值是一个样的。好的就是好的，不因为我们这一百句，你那个四幕戏五万多字，就一定比我们好。金子比西瓜块小，可是比西瓜值钱多了。

另外一个很大的影响，就是以前我们自己不敢写，有自卑感。觉得“哟！让我唱一段吗，我倒满行，拿起笔来就写，一定挺难！”现在啊，我们自己写了，而且写的不错，这是真叫我们高兴，有了信心！我们自信，我们就能提高。我们这次能够自己写东西，就带动了大家，叫大家认识曲艺是人民所需要的，应当注意，应当大家写；同时，我们艺人自己也写了，把自己提高了一步。自己不拿笔，不会知道里边的困难与怎么样提高。写出来一次，你就有了信心，就会越写越好的。

因此我们就应提到作家跟演员们的关系。在解放后，以北京来说，有一些作家的确是对写说唱文学有贡献的。但是这个力量很不够。尽管是不够，可是在今天这个会上，就可以看见：这里有几位作家，和布置我们这个会的、管理会务的，就有当日那一批青年。他们现在都差不多可以算是专家了。他们都经常来创作说唱的文学。这一些个人都是解放后五一年哪、五二年哪，培养出来的。可见只要演员跟作家能够打成一片，他会发生很好的作用的。我们闭会后回去，应当在各地方推动作家，特别是青年，慢慢地各处就有了基本的干部。会写一些，跟我们说得来，了解我们，就扩大了我

们的队伍。那个时候（刚解放）力量不够，是因为有些个作家对曲艺不太关心。今天呢，我们自己开头写了，这是破除迷信。自己动手写是好事情，但是不要因此就不要了作家。人越多越好。

拿我的个人经验来说，曲艺段子作家写的有缺点：第一技巧差，因为不熟悉曲子怎么唱，需要多少个字一句，音节如何，怎么合辙押韵。对这些个作家是外行。他们文字不一定都通俗，往往有些学生腔。一段鼓词或一段相声，有不少学生腔，就不好办。作家的生活也许不够；那么，演员们自己来写，就可以校正这些弊病。因为我们掌握形式，我们这个语言又是从民间来的，我们的生活也丰富，因为经常跟人民接触。不过，我们演员自己写的，也不一定就尽善尽美。所以我认为每一个有文化的演员，应该有靠自己的雄心。这就是跃进嘛！但是同时也应当争取跟作家合作。我想这两个是不矛盾的。不要认为从此我们就要只靠自己，作家帮忙不帮忙不要紧。还是要合起来大家搞，人多势众，就力量大啊！我总觉得双方合作是个好办法。在我的经验里，作家写完了，由演员来给加工，有时加得很好，有时加得不很好；反过来说，演员们写的，由作家给加工，也有加的很好的，也有加的很坏的。这就应当注意到作家跟演员的关系了。譬如说吧，一个作家写的也许内容空洞一点，但是政策掌握的好。也许他没有足够的生活，但是文字来的很方便；反之，演员写的往往因有生活而把这个事那个事都写进去。所以作家与演员合作就能截长补短。一个虽然生活也许不够，可是政策掌握的好，能看出问题来；一个生活很丰富，但写得不集中，东一

句西一句，还有时候可能犯点政治上的错误。所以双方面在一道来搞，大家协作，是妥当的办法。以前我们做的不很好，我们应作进一步的团结。那就是说，两方面都要相互尊重。你写完了让我帮忙，我写完了让你帮忙，都应尊重对方，认真考虑，毫不客气。两个人要大辩论。两个人争辩不清，可以请别人参加。我觉得这样好。不应轻易让步。这是为人民写的，连一个字也不轻易放过。作家写的文雅一点，因为他会作诗呀。可是他一耍笔调，就容易脱离了群众。语言不是群众所熟悉的，群众就不大接受。所以应让演 员给加工。可是演员有时候就说这不行，又有学生腔，又不合辙押韵，拿走吧！我就碰过这个钉子。当然，这位作家大概不能很高兴。有时候，演员要给作家改稿子，一看这句是学生腔或新名词不好唱，好了，就随便改上“说端详”啊、“面前存”啊、“马能行”啊，作家就不高兴了。作家想：文章要字通了，马就是马，什么是“马能行”呢？但是，演员们熟悉这一套旧词儿，也好唱，就给人家这样改了。作家就生气。这是双方都没有好好研究。闹了脾气，彼此越来越不团结了。所以双方都应当辩论：我这句太文了，不是老百姓喜欢听的，咱们改嘛！但是，二哥，我可不要你这个“马走战”。你这么改不行，要商议商议看，看看有没有既比我这个学生腔好，又比你这个“马走战”好的呢？这样子合作就有好的结果。作家对演员写的也是这样，演员写的本来很合辙押韵，很通俗，作家却给改的别别扭扭，唱起来难懂。所以双方必得辩论。这种关系不限于演员跟作家，也适于演员跟群众，因为现在群众正在大量地创作。我们下乡下厂，不一定遇见一个作家，但

是很可能遇见许多正在那儿创作的群众。那就很好了，我们自己也写，大家也给我们写。彼此的关系就像我刚才说的：不是你写得的可以一个字不动了，或者我写得的可以一个字不动了。需要大家进行辩论，拿这个真当成一件要事看待。在前几年在北京有过一个高潮，新曲艺创作的很多。后来呢，又来了个低潮。原因很多，其中之一，就是词儿没写好。写的本来空洞，又加上"马能行"等就更空洞了。所以群众就不愿意听了。我们要矫正这个错误。我们必须拿出好作品去。我们写打苍蝇，也要把它写好，打蚊子的也写好。这样，我们才真正是为人民服务了。双方面就去掉了主观，双方面都不要骄傲。

新词都难免粗糙一点。头一回写嘛，不能像那些老段子那么成熟。这不要紧。我们须一面写，一面演，一面加工。我们写新词，不能不抓紧时间。在新的时代，一日千里，明天即与今天不同了，不抓紧写不行。一段除四害，用三个月工夫写，写完了，人家已是四无乡了，那么这段子还有什么用呢？写扫盲，又写了半年，写的很好，可是唱的时候也许根本没有文盲了。我们的社会是日新月异的，我们不能等。只有一边写，一边唱，一边加工，才能解决问题。而且，当时的思想和当时的感情是非常可宝贵的，必须抓住。我们曲艺工作者是尖兵，有新事必须马上写，写了就唱，不能等。我们是尖兵，若是我们写的东西，老落后半年，怎能解决问题呢？这怎么是尖兵呢？遇见问题就马上应战，我们要有这种气魄。不要认为这是浪费时间。不要怕写了打苍蝇，苍蝇没了，这段活儿就没用了。不要这样打算盘。这是为个人想，不

是为集体利益想。我们现在讲技术革新，大家都在发明创造。今天我发明了这个，明天你又在我这个基础上发明了那个，老是不停地前进。你不能说这第一个发明就是浪费。你不能这么说：真糟糕，你看我发明了第一个，他又发明了第二个，这不是浪费了我的时间吗！你不能这么打算盘！堆罗汉的时候，总得有打底的吧？要都不打底，在半悬空里怎么堆呀？所以我们不能算那个个人主义的账，不要想写一段作品就吃一辈子！要是五百年后，还用今天除四害的段子，岂不糟糕了么？那就是说社会没进步，现在写除四害，五百年后还除四害呀！我们要算社会主义的账，不算个人自己的账。

对于传统的曲目，要从新估价。不是因为我们懒而用旧的。我们要重新看一看，旧的有多大价值，不是因为它旧，它老就要它；也不因为它旧就不要它。我们要杜甫，因为杜甫是好嘛！但是杜甫的作品里也有不很好的东西。不要认为旧的就都坏；也不要以为旧的就都好。不要在新旧上看事情，而要看看它的价值。看一看，我们唱出这个旧段子对今天有什么好处。我们学旧的正是为了发展新的。旧段子也好，新段子也好，里边没有真东西就不要。新段子有时粗糙一点，不甚精致，但是有真东西就好。什么是新东西、真的东西呢？生活！这里有生活，我们就保留它。这次我们演出来的新词，有些是情节很简单，都有生活。譬如有些新的段子，并没有什么热闹故事，可是有生活，叫我们一听，就知道它的作者确是跟人民在一道生活的。段子不怕粗糙一点，以后再加工嘛。但是就怕空的。生活是从群众而来，我们脱离群众，就写不出生活来。其次，要有形象。这也由群众而来。老套子如：柳

叶眉、杏核眼、樱桃小口一点点等，现在都用不上了。新套子慢慢也会变旧套子。现在一个女售货员也好，女社长也好，女司机也好，都是一笑两酒窝。我觉得酒窝未免太多了，又成了套子了，这又是懒惰。不去创造，按着真实生活中的形象去创造。怎么创造形象，不是一件容易的事。但是只要到群众中去，我们是能够看见新的形象、创造新形象的。我们的旧段子里，人物形象往往借用戏曲里的。咱们说诸葛亮，往往用京戏的诸葛亮扮相。咱们说李逵，也按着舞台上的去形容。在这里，曲艺欠了人家一笔债。我们没有创造，往往借用人家的。因此我们说《隋唐》或《明英烈》的人物往往一个样子。现在，京戏也跟新歌剧《白毛女》学了。白毛女既不像白蛇，也不像穆桂英。她就是《白毛女》。那么我们也不要跟别人学了。我们要自己创造。只要我们下乡、下厂，跟工农一道，我们是能创造出新的形象来的。让别人跟着我们来学吧。现在，话剧、京戏都要演新戏，地方戏也要演新戏。假若他们没办法，不知如何塑造人物形象，好，让他们借咱们一段鼓词看看吧。这个应当是我们的骄 傲。我们要有这个雄心。第一次可能创造的不完善，不太好，慢慢加工，就把他们创造出来。我觉得生活和形象是我们创作中的最要紧的东西，我相信，曲艺跟群众结合是这么密切，我们一定能在这两方面有很大的贡献。

在深入民间，学习生活，创造形象以外，主要是加强政治思想学习。特别是评书。譬如，说评书说到恋爱，现在我们的作品里，讲到恋爱，已不似《白蛇传》啊、《祝英台》啊、《红楼梦》啊、《西厢记》等等。在我们的新作品里，对恋爱

只交代一下就算了，因为我们的婚姻自由了，祝英台式的悲剧已不见了。祝英台的反抗就是对那时代的革命，向封建势力作激烈斗争。我们的社会，婚姻恋爱都有自由。所以小说里就不多费笔墨了。评书演员说新书，我想就利用这个机会，生动地引用《婚姻法》。我们要是能够交代清楚，我们是怎么自由，我们的《婚姻法》有多么好，群众就喜欢听。说到战争也是如此。说《铁道游击队》、《保卫延安》这些个新书，我们一定要明白一点毛泽东的战术、战略思想。要不然，我们不会把这些书说好。我们若只说机关枪噹噹直响，大炮咚咚直打，而不提毛主席的战略、战术思想，台底下必不满意。谁不愿意听毛主席的话呢？我们说《三国演义》不也得交代诸葛亮的策略吗？我们说革命斗争，说革命战争，必须学习毛主席的著作。不管是说是唱，都要掌握这个。要不然，就不能抓到革命战斗致胜的根儿。抓到这根儿，我们就理直气壮，说吧，没错！

对于修改旧段子，也要掌握政治思想。否则只把旧段子这里改一句、那里改一字，不能解决问题。政治思想明确了，修改的时候才有准则。

我们创作要大胆一些。以往，常有这个毛病：看见《三里湾》，就赶紧写个“四里湾”，我们不应再这样去作。我们希望我们写 的每一个段子都有创造性。这次会演，有许多新段子，都有些创造性。但是，以后可能有人照猫画虎，改头换面去复写。要知道，摹仿别人，是对不起人民的，人民在大跃进中天天创造奇迹，我们为什么要摹仿呢？

就是在文字上，也应大胆些。一般的说，鼓词多数是以

七字句为基础。我们要大胆一些，因为词句有了变化，就带动了音乐的创造。假如字多了一点，突破常规，伴奏的人就非创造新腔不可。故去的京剧的权威王瑶卿先生就是这样子，他欢迎人家写不合乎常规的戏词，好创造新腔。在语言上，不要那么死板。要考验考验伴奏者。写词的人，若是敢用新的词汇，演员们也不要保守，伴奏者更别保守，怕唱起来不顺口。只要词儿好，我们就应该设法唱出来。在押韵上，也要变化多一些，不要过两句就有个“说端详”。文化提高了的群众，听过两个说端详，就会摇头了。我们写工人创造一个新机器，一开篇就是“我请列位听端详”，似乎就与这桩新人新事不大调谐。在大跃进中，新的东西不久就普遍利用。乡下原无电灯，不久就都有电灯。那么跟电灯有关系的名词就应当放胆来用，不用就落后了。一些名词都在人民口里说出来，而我们还不敢用，我们不是太保守了吗？我甚至想到（我是有点乱说呀）：可不可在恰当的地方，不管西河大鼓，还是别的曲种，把一个群众欢迎的新歌加上去唱呢？当然，这可能是驴唇不对马嘴，可也不妨试试看！群众不欢迎就拉倒；同样的，考虑考虑，可否加上一段朗诵、一首新诗呢？乡间普遍地创造新诗、新歌，我们为什么不应朗诵朗诵呢？前些年，京韵大鼓，特别是小姑娘们唱，往往加上一段二黄。我说这不大好。这是抄袭人家的东西。而且那是旧东西。我们这唱新词，加上一首新歌，加上一些新的音乐，加上一些人民刚写出来的诗歌、民诗，就与加二黄不同了。当然了，群众要是不欢迎，咱们下次就不再来。人民若是欢迎呢，好，再加上嘛！我觉得我们应当大胆些。连写词的时候都应当这样写。

文化越高，新的东西也就慢慢成为喜闻乐见的了。当初，人民只有大鼓、相声等。现在乡间也有电影、也有新歌曲！这些新的东西，也变为人民喜闻乐见的了。不要以为人家没有别的东西，只得听我的。现在人家有别的东西，假如我们不向前跃进，人家会去看电影，不听我们的了。我们要跟电影等竞赛竞赛！你会唱新歌？我们也会！我还可能教教你咧！坚守住自己的阵地究竟有些被动。我们要往前赶，要扩大阵地！当然，唱着唱着西河大鼓，忽然来一段《茶花女》也许不行！要弄得合适！我小时候，北京的京戏最盛，还没有电影。评剧也还在乡下。所以街上都哼"我本是卧龙岗……"小孩也哼，大人也哼。你看，现在他就不是这样；大家也唱《白毛女》了，也唱新歌了。别认为老师怎么教的，我们怎么唱，就尽到责任了。不行啊！我们应怎么样大胆改革，那就要看群众的风向与气候怎么样了。学新东西不丢人。别说："哎呀，你看我那些老玩艺要搁下，得去追人家！"现在京戏不也演《白毛女》吗？能说演《白毛女》是丢人吗？不能！这是一种发展嘛！天下没有一成不变的事情。我们应当把这个看清楚了。的确，我们的先生与前辈是很好。好在哪里呢？大概是他们有些创造。不要老吹师父好，而忘了师父在当时有创造，而且我们不创造就对不起师父。我们要超过前人，青出于蓝而胜于蓝。不敢创造即不敢吸收新东西，而我们的老一套也就衰落。

　　无论是在创作上，还是在表演上，考虑多快好省，不乱讲排场。譬如说，一个人清唱，而有七八个人伴奏，似乎人就太多了，不经济。我不是说这个形式一定不好，不过拿多

快好省来衡量，就不太合理。假如一个人唱，八个人伴奏，然后打锣的站起来唱了，这个唱的人，又去打锣了，九个人都能唱、能伴奏，我就佩服了。这九个人是多面手嘛！当然，我这是外行话，可能说的不对。我就觉得韩起祥同志，一个人唱，自己奏几件乐器，腿上还绑着乐器，才真够劲！此外，有的曲种已经有了戏曲的雏形，应当考虑怎么样改革。拿二人转说吧，我很喜爱它。演员化了装，有歌、有舞，我想它应归到戏曲里边去。这不是什么结论，不过是我个人的意见。它已经具有戏曲的形式，假如往那边发展，有利于二人转。二人转往往由一个人演唱三四个人的事。这很好。假若两个人出来能唱五六个人的事，那也很好。这是我们最精炼的一个剧种。我想它的发展，不是变成多少场的大戏，而是要保存这一个人能唱三个人、三个人能唱九个人的传统。这最合乎多快好省的原则。使它算作曲艺显然有不太合适的地方。算作曲艺，它吃了亏。在唱腔上只有那么个上下句，单调了些。假如它往戏曲里走，它即可以大胆丰富腔调。现在他站在曲艺里，难免因陋就简。我也想到：一个人分扮三个人物，若能三个人物各唱一腔，各唱一个牌子，岂不更能代表三个人物么？不知我说的有点道理没有，请考虑一下；反之，我们定要说它是曲艺，而且减掉化装与舞蹈，不是越来越简单了么？不是发展，反是简化了么？

关于曲剧的问题，在小组会上有过讨论。这个问题不要看的太死板。北京搞了曲剧，因为有不同的人物和不同的条件。它是用单弦的各种牌子做基础的，因为牌子多，感情都有不同的牌子来配备。它有这个条件，我觉得它这个发展是

可以的。假如它只有一个上下句的腔调，就不利于这么发展了。北京的曲剧也有缺点，它利用了各种牌子，一个老太太出来唱什么牌子，一个 人生气的时候唱什么牌子，它能适当地配备，这很好。但是它还没有充分发挥了曲艺的特点。它慢慢与别种戏曲没有足够的区别了。得化装，化装学谁呢？学话剧。还有的地方它须有话白，话白又不是学话剧，便是学戏曲。这样子慢慢搞下去，它的曲艺的气氛就越来越少了。人家唱《刘巧儿》，它也唱《刘巧儿》，得跟着人家走。这值得研究，应想一些主意。叫曲剧，是曲剧，与众不同。比如说：是否可以有时候，大家都不做戏，都站在那儿，充分发挥音乐的能力和歌唱的能力，像大合唱呢？是一大幕里没有一句对白，统统是歌唱，充分发挥曲艺的长处呢？我一时想不出好主意来，让这个戏种不让人家一听了说是评剧的另一种，或是什么戏的一支流，而要搞得非常突出，说这是独立的一个剧种，曲剧！至于没有这样条件的曲种，当然用不着朝这戏曲路上走。

咱们的这次会，开的不容易，我们要尽量多拿出问题来讨论。让咱们的大会完了，气势还不完；别一哄而过，叫社会上不再注意我们了。我们要继续在报刊上发表我们的意见，讨论这些问题。我们的意见不一定都对，拿出来叫大家讨论，让社会不也知道我们有许多问题，要求群众给我们好的意见。让我们不断地改进，跃进！

载一九五八年《曲艺》十月号

我的几句话

听了同志们发言，得到很大好处，可惜前两次因故没来，损失不小。近来的确是头昏得厉害，未能出席，不是逃学。其中也有那么一点心思，就是怕田老叫我说话。我“凑”过一些剧本。到今天还是不会写。今天约的都是专家，我很怕说话，只好乱谈吧[①]。

去年大家太忙了，没工夫座谈。今后希望这样的会多开，哪怕规模不大，小点也有益处。我这几年学写戏，老是写不好。天才有限，这是没法的事儿。我可是相当努力，没闲着。问题是作为写戏的人，没生活在戏剧界中间，这是最大的缺点。舞台美术等等我都不懂。看过一出戏，你要问我印象如何，演得怎么样，我说不出内行话。只能说谁演得好，谁看着别扭，如是而已。大家若能经常接触，你知道的告诉我，我知道的告诉你，彼此充实，交流经验，那就好了。我有时到“青艺”和“人艺”去看排戏，就学到了一些东西。我觉得这样的座谈确实重要，写的人很需要大家帮助，否则就是关门写戏，写不精彩。我拥护今后常有这样的会，我有工夫，必来。也有个要求：别让我说话。（众笑）

① 这是作者1959年3月24日在中国剧协召开的话剧发展问题座谈会上的发言记录。

这二年戏剧有很大的成绩。不过，从我个人说起，一方面想写，一方面又怕写，有些胆怯，束手束脚。不只是写的人，恐怕导演、演员都有这么点。我们赶出了不少戏来，固然很好，但似乎不那么惊人。记得过去在重庆时候，看过些好戏，觉得很惊心。幕一拉开，喝！真漂亮！比如说，看到郭老的《屈原》，真觉得好！那时候看话剧真是高兴。现在去看戏，我有点怕拉幕：惟恐我家什么样，台上也什么样。（众笑）有的还不如我家好看呢。（哄堂大笑）不惊人，就让人看着不过瘾。当然，这不是说所有的戏都这样，可是有的戏确是幕拉开，寒酸得很，灰溜溜的。我们写的人，导演、演员、舞台美术工作者都应该凑到一处，一齐卖把力气，因为光是某一方面勇敢，也勇敢不出好戏来。比如说，作家很大胆，有所创造，若拿到剧院里，减去了十分之五，（众笑）到舞台上又减去十分之五，岂不什么也没有了么。（众大笑）让我们都有点浪漫主义精神吧！去年大跃进，戏多，成绩很好，但浪漫劲儿还不够。大家努力赶活儿，见面一问：你演多少场？五百六十场。好，我们演一万二千场！（众笑）这样的干劲很好，但艺术的精致好象受了点损伤。今天我们的干劲还应该那么大，但各方面应齐心协力，让戏拿出来比去年更像样子。

我们的戏剧、戏曲的确是多种多样。但往往一个剧种有一出好戏，就让别的剧种拿去。这一方面说明缺剧本，一方面也说明似乎爱拿现成的。这样不容易演得出色。一个剧种，比如川戏，有多少年代的传统，有自己的表现手法，与技巧上的特色，简直可以说，它和别的剧种有先天的不同。别的剧种硬搬川剧不行。川戏的小生表演得那么细腻，那么美，京

戏小生就另有一套。应当是看到人家小生的表演，再看看自己的小生演法，吸取优点，揉合成自己的。这样互相观摩，便绝对有用。若看见别人有一出好戏，我也照样拿过来演，就似乎有问题。我们得要求自己独创。别人家的好东西，我们也拿来演，固然不可厚非，但因为拿别人的而把独创性丢了，就不大好。如果戏曲硬学话剧，文武群臣都摆好了才拉幕，便没有什么威风。京戏原来是四个或八个大将先出来，然后上大帅，看着就有威风，有气派。我不是反对必要的拉幕，连京戏如有必要，也可以拉幕。但祖先创造的好东西，不能因学别的剧种而丢掉，丢掉了是一种损失。有独创，才能交流。要是大家都一样，京戏和话剧一样，那还交流什么呢？"人艺"和"青艺"的风格都一样，还去观摩什么呢？因此，必各有独创，才能有交流。我们有干劲，有热情，只是创造性还差。起码要把一部分热情，搁到创造上。特别是有些新排的戏曲，令人不尽满意。这些戏只是排得顺顺溜溜，看不出绝东西来。老节目中往往有绝活儿，所以惊人。在这一方面，我们的话剧演员——大家都是朋友，甭客气，可以说实话——就比戏曲演员似乎更差，一点儿绝活儿都没有。（众笑）我看过却尔斯·劳顿演《孤星泪》，一生气，嘴唇一劲儿颤动，这跟戏曲的绝活儿一样。一气就嘴唇乱颤，一看就知道是动气，比说一百句话都更有用。话剧演员不该因为跟戏曲不同，便以为只要把台词念对了就行了，这不对，我们要有突出的、惊人的技巧。当然，并不是都要嘴唇乱动，上台去都动嘴唇，也不见得就好看。（众笑）

　　话剧演员要在技巧方面卖把力气，要有真东西，有绝活

儿。我们演喜剧，可能要表演摔跟斗，那就须摔得干净利落，有真本事。要是和我一样，慢慢摔，就没什么意思了。（众笑）有真功夫，这应该作为演员努力目标之一。

念台词也一样。我们演喜剧吧，台底下一笑，就没办法了，底下的好几句就往往听不见了。半可笑的，等着人家笑；（众笑）真正可笑的，倒引不起人家笑了。（众笑，全场活跃）像侯宝林同志就最会拿尺寸，要观众在哪儿笑，就在哪儿笑。侯宝林和郭启儒同志，一说一捧，合作得好。他们对口极严格，那儿怎么样，这儿怎么样，都排练多少次，不能多一点，也不能少一点。

刚才大家提到协作，我感到：过去“青艺”、“人艺”对我要求的不够严格。要我写东西，往往不问我知道多少，只说你写就得了，我们帮着跑材料去。这是很可感激的了，但这还欠妥善。得设法使我深入到生活中去。我的身体不大好，而到处大伙儿都忙，我去了给人家添麻烦，我于心不安。假若剧院派个人同我下去，照料我，就一定比给我跑材料更好。我们写剧本，往往光有一个故事。剧院一看有故事了，好，写吧。其实光有个故事，并不顶用。和这故事相关的事儿，你知道多少呢？要是不曾深入生活，不充分知道与故事有关的事情，怎么能写出剧本呢？因此，大家要好好协作，剧院要从深入生活上去帮助作家。

现在写人民内部矛盾的剧本很缺乏。大家不写，主要是因为知道的不多。我想：写人民内部矛盾，若是知道的不极细腻、深入，而光知道一个故事，一定写不好。只有深刻地了解生活，才能写好人民内部矛盾。

还有，我这几年写的剧本，好多都失败了。就是因为写运动过程。写的时候，剧院帮了忙了。演员也帮了忙。演员知道的，我知道的，和导演知道的凑在一起，结果还是运动过程。因为大家所知道的都是过程，所以很难出戏。你写的某运动，人家都参加过了，可能比你知道的还多，写它干什么？希望以后我再写过程，大家就拦住我：还是去生活生活吧。我觉得应该用这样的精神来协作。这一回写《女店员》就是一个很好的例子。戏是不怎么好的，可就是没写过程。这回改了招儿啦，有点儿东西啦。这回没写妇女商店成立的过程。注意了解女店员家里的事儿，了解她们的思想、心理。这就找到了一些矛盾，直到剧本的最后 才拿出商店。如果照我的写过程的老办法：从组织筹备委员会起，写到开张，卖油盐酱醋，一直卖下去，那就糟了。初稿写成，叶子一看，很满意，说有门儿啦，有点生活啦。是的，我们的协作也跃进了。有了改革了。所以只有我们大家互相帮助，导演、演员、舞台美术工作者、作者常常开开会，事情就好办。过去我们协作，因为讲团结嘛，难免彼此有些敷衍。剧院一接到剧本，本不满意，就说，算了，老作家写的，不容易，怪可怜的。（众大笑，会场活跃）今后我们更要团结，越是团结得好，就越不要敷衍。不行，就得改，不要客气！

我们的剧院，最好不凑节目。当然，突击宣传工作，一晚上赶出个戏来，是应该的。这是另一回事。在剧院里我们最好不凑节目，每出戏都要站得住，一出戏演半年，有什么不好呢？《雷雨》不是至今还上演吗？

总而言之，像我上次在作协创作会议上说过的，干劲要

有，创作规律也要照顾到，两者应该平衡起来，结合起来。话剧是教育群众的最有力的武器，——并不是因为我们干这一行才这么说，的确是这样。我们应该把话剧搞得更好，无论剧本，演出、技术方面，大家要协作得更好。有好戏出来，也就是教育学习写作者的最好课本。现在每个剧院都联系着一些写剧本的人，有不少后起之秀，希望经常联系，如能作到，常请他们来看看排戏，是很有好处的。

我们要全面跃进，全面协作，全面帮助，全面批评。现在批评得太片面了。对于舞台美术、演员技巧、念词等等，说得太少，这不好。批评需要内行，演员也应当负起责任，参加批评工作。你看了一出戏，比如说服装很好或不好，你就写那么五百字批评批评，不必要写两万字。五百字不需要多大时间。你自己写不好，可以请朋友代写。我们的话剧剧团还不太多，有许多人还没有看过话剧。他们也许不大了解现实生活与舞台有什么距离，也不大了解舞台的全面。我们从各方面批评让大家知道话剧是什么，也有好处。对我们自己有好处，对观众也有好处。

拉拉杂杂，就说这么些吧。

载一九五九年四月十五日《戏剧报》第七期

我为什么写《全家福》

我们可敬爱的人民警察千真万确是人民的。他们与人民的亲切关系是我在解放前无法想象得到的。自从发表了《西望长安》，我就总想再写点什么表扬他们，感谢他们。在一九五八年的大跃进中，我得到了机会。人民警察一向热诚地帮助人民寻亲觅友，使亲友欢聚，并不始自大跃进。不过，在大跃进中，这项艰苦细致的工作在数量上与质量上作得更多更好了，使我得到用之不竭的写作资料。我就写了《全家福》这个剧本。

剧中情节是我由许多资料中选择出来，重新安排过的，以便集中。简述如下：十五年前王仁利为饥寒所迫，离京谋生。他托的那时候的一个铁路警察往家中捎钱，警察吞吃了钱，并告诉王家：王仁利已死在异乡。于是，一家人好象被一阵怪风忽然吹散，饱尝苦难。解放后，他们虽都得救，可是彼此思念，每每落泪。一九五八年，经人民警察耐心地调查、分析，终于找到了线索，使全家得以团圆。

我写的是新事，而涉及人民由旧社会带来的内心的痛苦。这种痛苦虽然没有阻碍他们在新社会里争取进步，可也有时候叫他们在暗中落泪。我们的人民警察不仅尽职地工作，而且解除了人民心中积存已久的隐痛。旧社会叫人民妻离子散，

朝不保夕，新社会使人民不再含悲忍泪。这是多么鲜明的对照啊！

人与人的关系的确起了令人赞叹不已的变化！这个剧本就 是要写一写这种变化。尽管我的知识有限，我的热情却使我欲罢不能。是嘛，这种新的人与人的关系的发展，使我绝对相信我们的明天一定是更幸福的。至于杜勒斯之流说什么我们不要家庭了等等怪话，我倒不屑于用这个剧本作为答辩。无聊的怪话怎样遮掩住社会主义的阳光呢。

载一九五九年八月九日《北京日报》

土话与普通话

从前写作，我爱用北京土话。我总以为土话有劲儿。近二三年来，我改了主张，少用土话，多用普通话。

是不是减少了土话，言语就不那么有劲儿了呢？不是的。语言的有力无力，决定于思想是否精辟，感情是否深厚，字句的安排是否得当，而并不专靠一些土话给打气撑腰。

北京的土话可能到天津就不大吃得开，更不用说到更远的地方了。这样，贪用土话本为增加表现力，反而适得其反，别处的人看不懂，还有什么表现力可言呢？

由历史上看，土话的生命力并不怎么强。您看，元曲中的，和更晚的《红楼梦》中的一些土话已多死去，给我们增加了困难，非作一番考证功夫不能穷其究竟。就是我幼年时代的北京土话，到而今也有很多打入了冷宫的。交通越方便，教育越普及，土话的势力似乎就越小。土话势力越小，普通话的势力就越大，这是好事，也是非常自然的。

一个生在某地的作家或演员，极其自然地愿意用本地话或一部分本地话去写作或表演，因为容易写的顺手，演的顺口。用普通话去写作或表演须费更多的事，费了事还不见得写得或说得够味儿。可是，这也就是作家与演员更该努力苦学的地方。我知道，割舍摇笔即来的方言而代之以普通话是

不无困难的。可是，我也体会到躲避着局限性很大的方言而代之以多数人能懂 的普通话，的确是一种崇高的努力，这种努力不仅在于以牛易羊，换换词汇，而也是要求语言负起更重大的责任。负起语言精纯、语言逐渐统一、语言为越来越多的人服务的责任。

载一九五九年《中国语文》九月号

十年笔墨

中华人民共和国建国十年了。

在这举国欢腾的时节，回顾一下个人的创作生活也许是合适的。十年来，全国人民的建设热情深深地感动了我，我的微薄的写作成绩不过是人民怎么鼓舞了我的证明。我是多么高兴，我要写出我怎么高兴！

十年来，我主要的是写剧本与杂文，没有写小说。为什么呢？首先是忙啊。写一部长篇小说需要相当长的时间，我等不得。我急。我要用比较短的时间，随时写出作品，歌颂新人新事。在旧社会里，像我这样的文人在写作外，不敢管别的事，以免招灾惹祸。现在，文人是社会的财富，到处受尊敬，也就必然兴高采烈地参加社会活动，相应地减少了写作时间。我必须写得快。不管怎么说，剧本总无须长到十万字吧。剧本有四、五万字就够了。好吧，字数少点就可以写得快点。我急于写出作品，并期望收到立竿见影的教育效果。剧本这个形式适合我的要求。

剧本不容易写。一个有修养的剧作家也许要用一年、二年，或三年的时间，方能写成一部完整的剧作。那么，我的速成法是不是会有损于剧本的质量呢？这就要看怎样看问题了。比如说，我是生活在一个静止不动或变动很少的社会里，

我的确可以从容不迫地去写作，花多少时间也没有关系。可是，十年来，中国的变化快而且大，新人新事天天到处出现。我若是耐心地等待，务期写出有史诗分量的作品，就恐怕连任何东西也写不出了。我们的变化也同时是发展，不是换汤不换药。正在日日发展的事情是永不停滞，转眼即逝的。只有随时关心发展，才能去写当时的发展，从而容易了解下一步的发展。不在随时的发展中充实自己，而默默地等着二十年后去写总结，大概不一定能写出正确的总结，而且耽误了随时鼓舞人民前进的职责。明天的人与事正是今天的人与事的发展。不关心今天实在不容易了解明天。我们并不轻视过去，不排斥历史剧，可是我们更重视明天。明天的历史是我们今天亲自创造出来的。

是，我并没有写出优秀的作品。可是，我的笔墨生活却同社会生活的步伐是一致的。这就使我生活得高兴。我注视着社会，时刻想叫我的笔追上眼前的奔流。我的才力有限，没能更深刻地了解目前的一切。可是，我所能理解到的那一点，就及时地反映在作品中，多少尽到些鼓舞人民前进的责任，报答人民对我的鼓舞。我惭愧，没能写得更好一些，可是我也高兴没叫时代远远地抛弃在后边。时代的急流是不大照顾懒汉的。

我本来不大会写剧本。十年来，我一共写了十多本话剧与戏曲。其中有的被剧院演用，有的扔掉。我是在学习。出废品正是学习过程中难以避免的。失败一次就长一次经验。因此，即使失败了，也不无乐趣。不怕失败，就会长本事。我的确觉得越多写便越写得好一些，功夫是不亏负人的。写完

一本戏，当然要去找导演与演员们讨论讨论。他们是内行。跟内行人谈谈，自然而然地就会长见识。就是这样，我慢慢地理解了一些舞台技巧。这又是一种乐趣。在新社会里，人人愿把本领传给别人。只要肯学习，机会就很多。我把我的作品叫作“民主剧本”。这 就是说，我欢迎大家提意见，以便修改得更好一些。当然，修改是相当麻烦的。可是，只要不怕麻烦，麻烦便带来乐趣。况且，导演与演员并不只诚恳地提意见，他们也热诚地帮助我。我有相当严重的腿病。为打听一件事，他们会替我跑许多路；为深入地了解一件事，他们会替我下乡或下工厂，住在那里，进行体验。这十年来，我交了多少朋友啊！我的“民主剧本”得到多少导演与演员的支持啊！这难道不是乐事么？大家协作是新社会里的一种好风气。剧本演出后，观众们也热情地提意见，这又是一种协作。

人与人的关系变了。这就是我笔下的主要内容。我写了艺人，特别是女艺人，在从前怎样受着剥削与虐待，而在解放后，他们却被视为艺术家，不但不再受剥削与虐待，而且得到政治地位——是呀，现在全国有不少男女艺人作了地方的和全国的人民代表或政协委员 我在解放前就与他们为友，但是除了有时候给他们写点唱词，无法帮助他们解决其他的问题。现在，不但他们的问题解决了，而且有不少人也有了文化，会自己编写唱词了。

我也写了一般的贫苦劳动人民如何改善了环境，既不再受恶霸们的欺压凌辱，又得到了不脏不臭的地方进行劳动。这就是我的《龙须沟》的主题。龙须沟是北京过去有名的臭沟，

随时给附近的居民带来疾病和苦痛。解放后，北京市人民政府不管通衢大道怎么迫切需要修整，而先来给这里的人民铲除了这条臭沟。这是极其感动人的德政。不管艺术上怎样难以处理，我还是设法把这个事实摆在了舞台上。真的，一个唯美主义者会以为我是“逐臭之夫”，去描写臭沟。但是，在臭沟岸上住着的劳动人民却有他们的崇高可敬的品质，谁也不该轻视他们，若只是 描写风花雪月，而忘弃了这些可敬可爱的人民，那么臭的东西就不能消灭，社会也就永远不美！

在我的剧本中，我写出许多妇女的形象。在旧社会里，一般的人民都很苦，妇女特别苦。在新社会里，首先叫我受到极大感动的就是妇女地位的提高。从一个欢欢喜喜地去工作的媳妇或姑娘身上，我看见了人与人的关系的大变化。男女平等了。我不能不歌颂这个大变化！妇女跟男人一样地创造着新时代的历史。去年我写的《红大院》，和今年的《女店员》与《全家福》都涉及妇女解放这个振奋人心的主题。戏也许没有写好，但是我的喜悦是无法扼止的。

是的，我写了许多方面的事实与问题，因为这些事实与问题就都在我眼前。看见了，我就要写。而且我不能作为旁观者去写，我要立在剧中人物中间，希望我是他们的一个。这样，我才能成为群众的学生，有了非写不可的热情。假如我的作品缺乏艺术性，不能成为杰作，那只是因为我向人民学习的还太不够，脱离了群众。哪里去找创作的泉源呢？难道只凭我个人的想象，就能找到新时代的人与人的关系，新颖的艺术形式，与活生生的语言么？我不敢那么狂妄！

十年来，我写了一些作品，应当感谢人民！是人民给了

我值得写的人物与事实，给了我简练有力的语言。我要继续向他们学习，以期得到更好一些的创作成就。

载一九五九年《侨务报》九月号

相声语言的革新

昔日的相声演员有一种本领：对什么观众，说什么话。他们到天桥或别处去“撂地”，地方既欠“文明”，听众里又没有妇女，他们的嘴里就野一些；及至走堂会的时候，嘴里就很干净，不带脏字儿。

现在，这种本领用不着了。演员们到哪里都堂堂正正地说那一套词儿，没有什么见不得人的话。

这是个很大的变化。

从语言上看，有的老相声段子相当文雅，特别是某些单口的。可是大多数的老段子，与别的曲艺形式中的语言相较，的确显着粗糙。这并不足为怪。在老年间，相声本是街面上的玩艺儿，难登大雅之堂。文人墨客既没有编写相声的本领，也不屑于去学习。所以，大多数的段子是由当时的艺人自己编的。他们都有些才华，要不然就编不出相声来。可是，在那个年月，艺人不能不顾及生活，所以就不得不迎合低级趣味，以期增多收入。因此，有的老段子通体都以凑趣逗哏为主，并没有什么更高的意义。这不能怪艺人，而应怪当时的任凭相声自生自灭，没人关心。

党关切一切艺人，相声演员也身受其惠。从前被称为“说相声的”，解放后变成相声演员和语言艺术家了。这种鼓

励使艺人非力争上游不可。于是，他们开始接近作家，整理老段子，创作 新段子。这么一来，首先是老段子中的粗俗语言必须去掉。若只去掉陈腐的，而不补充上新鲜的，好处就不大。相声演员更进一步，不只在空洞的语言上绕圈圈，而开始去从生活中寻找语言。他们下厂下乡，慰问部队，宣传清洁卫生，参加社会活动……。新的生活供给了新的语言。

新语言的运用，使演员们看清楚：语言本身的确有招笑的能力。但是，专凭语言的能力，而没有思想内容，便会落个空耍贫嘴，风格不高。这就是新段子里只抱住一句笑话死不放手，翻来覆去地重复的原因。比如说：老段子或垫话里若是抓住武大郎，便把所有的有关武大郎的俏皮话、歇后语全都搬来，反复应用，力求逗笑，既乏含蓄，又没有什么意义。新段子就很少利用这个庸俗的手法。新段子里多少有了思想内容，不专靠语言支持局面了。

我不轻视相声中的语言能力。但是，专重语言而忽略了思想内容，便只能招笑，而不能作有力的讽刺。相声应当招笑，而讽刺必由较比高深的思想得来。成功的新段子都是既有讽刺，又配以适当的足以招笑的语言。这类的新段子树立了相声的新风格，雅俗共赏，且有教育意义。这类的段子的创作方法若能继续提高，我们的相声便能够担起更重大的责任，成为打击敌人与政治斗争的有力武器。

在新段子里，也有些不甚成功的。这些段子的缺点大概是颇愿提高相声的思想性，可是在语言上却摹仿老段子的老包袱。这就是说，在思想上求新，而在言语上不敢放胆创造。结果呢，内容与形式不能统一，包袱勉强，失去相声应有的

效果。相声的效果是随时使人发笑，笑完了去作深思，有所醒悟。某些老段子只顾招笑，不及其他，当然不大好；某些新段子又只顾宣传，而忘了招笑，也不大好。当然，既能非常招笑，又有深刻的政治性，是极不易为的事，这就有待于我们的努力，再努力。在那些较好的新段子的基础上，我们一定能够层楼更上的。

相声生在北京，长在北京，这就难怪在老段子里有许多许多北京的土语方言。可是，现在这也有了变化。相声的足迹现在已遍全国，广播电台时常播送相声节目，工厂、部队、学校和机关里，只要举行游艺会，差不多总要表演相声。这样，相声里的土语方言也就逐渐减少，而代以普通话，且成为推广普通话的配合力量。这是个可喜的变化。

这说明了一个问题：土语方言确是有极为俏皮的，会在相声里起很大的作用。但是，假若相声的情节安排得好，普通话也能同样地获得预期的效果，不必非用土语方言不可。近几年来的成功的新段子，差不多在语言上已看不出多少地方色彩，可以拿到任何地方去说，都同样受到欢迎。这就扩大了相声阵地。

假若文艺作品而需要土语方言，相声就应居首位，因为它必须引人发笑，而土语方言往往具此本领。那么，依据过去几年的经验，相声既可以用普通话去写去说，别的文艺形式就更可以这么作而无损于表现力了。这个鲜明的具体事实，可供喜用土语方言的作家参考。

假若一位只听过老相声，而没有听过新相声的人，忽然听到新段子，他该怎样地惊异啦！新段子的语言既干净，又

是普通话，而且内容密切结合社会现实，他怎能不惊异呢？是呀，这不但使他惊异，而且也使他高兴啊。想想看，当年被认为难登大雅之堂的玩艺儿，今天却变为到处受欢迎的文艺尖兵，这是多么大的变化与进步！

可是，若是没有党的领导与关切，相声与相声演员怎能取得今日的地位呢！让我们都感激党，并要求自己以更好的作品及表演技术为人民服务，答报党的恩惠吧！

载一九五九年九月二十四日《曲艺》第九期

简评演技

金山、赵丹和崔嵬是我最喜爱的三大演员。金山与赵丹的演技路子宽，装龙像龙，装虎像虎，“昆乱不挡”，丰富多彩。可也正因如此，所以有时候还微露作戏的痕迹。这不是挑剔毛病，而是说明表演技术是多么难以掌握。金、赵二同志的有才华有经验和态度严肃的表演，一向给我长久不忘的喜悦。

每逢看到这二位演员的表演，我就不由地联想到戏曲界自成一家的周信芳同志。尽管他们的传授不同，技法各异，可是他们都使我得到同样的欣喜。看完了他们的戏或电影，我觉得真地明白了一些什么是表演技术。他们所演的人与事感动了我，他们的演技也感动了我，叫我不能不赞叹：他们真是艺术家啊！这样赞美之后，我就想应当向他们学习。虽然他们是演员，我只会诌几句散文，可是我会看到他们的成就是由勤学苦练，不断钻研而来。我应当学习他们的好学不倦，力求精进的恒心与毅力！

崔嵬同志演的戏与电影，我看的较少。可是，我喜爱他。我觉得：不管他演什么戏，他总是他，而他又恰好是他所扮演的人物。很少看出他作戏的痕迹。他是那么从容不迫，亲切可爱，把他放在一个故事里，他就自自然然地成为可爱的

剧中人。我不知道怎样把我的意思说得更清楚些。那么，我就再多说两句试试吧：他一出现在银幕上，我就想给他叫个碰头好。好！这是崔嵬同志！他是那么爽朗大方，使我感到心里舒服。看来看去，我 忘了崔嵬同志，而认识了一个剧中人，爽爽朗朗的既像崔嵬，又不是崔嵬。极自然地，崔嵬化成了剧中的一位英雄，而且使人相信，那位英雄就正是这个样子。

我还没有机会向崔嵬同志请教他的表演诀窍，所以我说不上来他是怎样创造了自己的表演风格的。

见仁见智，无可强同。我的看法不见得正确。好在崔嵬同志主演的《老兵新传》即将公映，大家看看吧。这部片子的情节如何，优点何在，都不在话下，我推荐的是崔嵬同志的独具风格的演技。他不是在那儿扮演“老兵”，他叫我们相信他就是那位“老兵”。

载一九五九年九月二十九日《人民日报》

古为今用

我们都愿意学习点古典文学，以便继承民族传统，推陈出新。在学习中，恐怕我们都可能有这样的经验：一接触了古典著作，我们首先就被著作中的文字之美吸引住，颇愿学上一学。那么，这篇短文就专谈谈从古典著作中学习文字的问题，不多说别的。

文字平庸是个毛病。为医治这个毛病，读些古典文学著作是大有好处的。可是，也有的人正因为读了些古典作品，而文字反倒更平庸了。这是怎么一回事呢？大概是这样：阅读了一些古典诗文，不由地就想借用一些词汇，给自己的笔墨添些色彩。于是，词汇较为丰富了，可是文笔反倒更显着平庸，因为说到什么都有个人云亦云的形容词，大雨必是滂沱的，火光必是熊熊的，溪流必是潺潺的……。这样穿戴着借来的衣帽的文章是很难得出色的。

在另一方面，我们今天的文学工具是白话，不是文言。古典诗文呢，大都用文言，不用白话（《水浒》《红楼梦》等是例外）。那么，由文言诗文借来的词汇，怎样天衣无缝地和白话结合在一处，实在不是一件容易的事。二者结合的不好，必会露出生拉硬扯的痕迹，有损于文章气势的通畅。

因此，我想学习古典文学的文字不应只图多识几个字，多

会用几个字，更重要的是由学习中看清楚文学是与创造分不开的。尽管我们专谈文字的运用，也须注意及此。我们一想起韩愈与苏轼，马上也就想起“韩潮苏海”来。这说明我们尊重二家，不因他们的笔墨相同，而因他们各有独创的风格。我们对李白与杜甫的尊重，也是因为他们的光芒虽皆万丈，而又各有千秋。

多识几个字和多会用几个字是有好处的。不过，这个好处很有限，它不会使我们深刻地了解如何创造性地运用文字。本来嘛，不管我们怎样精研古典文学，我们自己写作的工具还是白话——写旧体诗词是例外。这样，我们的学习不能不是摸一摸前人运用文字的底，把前人的巧妙用到我们自己的创作里来。这就是说，我们要求自己以古典文字的神髓来创造新的民族风格，使我们的文字既有民族风格，又有时代的特色。我们的责任绝对不限于借用几个古雅的词汇。是的，我们须创造自己的文字风格。

因此，我们不要专看前人用了什么字，而更须留心细看他们怎样用字。让我们看看《文心雕龙》里的这几句吧：“夫神思方运，万涂竞萌；规矩虚位，刻镂无形，登山则情满于山，观海则意溢于海。我才之多少，将与风云而并驱矣！方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。”

写这段话的是个懂得写作甘苦的人。要不然，他不会说得这么透澈。他不但说得透澈，而且把山海风云都调动了来，使文章有气势，有色彩，有形象。这是一段理论文字，可是写的既具体又生动。

我们从这里学习什么呢?是抄袭那些词汇吗?不是的。假若我们不用“拿笔”，而说“搦翰”，便是个笑话。我们应学习这里的怎么字字推敲，怎样以丰富的词汇描绘出我们构思时候的心 态，词汇多而不显着堆砌，说道理而并不沉闷。我们应学习这里的句句正确，而又气象万千，风云山海任凭调遣。这使我们看明白：我们是文字的主人，文字不是我们的主人。全部《文心雕龙》的词汇至为丰富。但是专凭词汇，成不了精美的文章。词汇的控制与运用才是本领的所在。我们的词汇比前人的更为丰富，因为我们的词汇既来自口语，又有一部分来自文言,而且还有不少由外国语言移植过来的。可是，我们的笔下往往显着枯窘。这大概是因为我们只着重词汇，而不相信自己。请看这首“诗”吧：

初升的朝暾，
照耀着人间红亮，
虽然梅蕊初放，
人们的心房却热得沸腾！

这是一首习作，并不代表什么流派与倾向。可是这足以说明一个问题，就是有的人的确以为用上“朝暾”、“照耀”、“梅蕊”与“沸腾”，便可以算作诗了。有的人也这样写散文。他们忽略了文字必须通过我们自己的推敲锤炼，而后才能玉润珠圆。我们用文字表达我们的思想、感情；不以文字表达文字。字典里的文字最多，但字典不是文学作品。

据我猜,陶渊明和桐城派的散文家大概都是饱学之士。可是，陶诗与桐城派散文都是那么清浅朴实，不尚华丽。难道

这些饱学之士真没有丰富的词汇，供他们驱使吗？不是的。他们有意地避免藻饰，而独辟风格。可见同是一样的文字，在某甲手里就现出七宝莲台，在某乙手里又朴素如瓜棚豆架。一部文学史里，凡是有成就的作家，在文字上都必有独到之处，自成一家。

我们必须学点古典文学，但学习的目的是古为今用。我们要从古典文学中学会怎么一字不苟，言简意赅，学会怎么把普通的字用得飘飘欲仙，见出作者的苦心孤诣。这么下一番功夫，是为了把我们的白话文写出风格来，而不是文言与白话随便乱搀，成为杂拌儿。随便乱搀，文章必定松散无力。这种文章使人一看就看出来，作者的思想、感情，并没有和文字骨肉相关地结合在一起，而是随便凑合起来的。

我们要多学习古典文学，为的是写好自己的文章。我们是文字的使用者。通过学习，我们就要推陈出新，给文字使用开辟一条新路，既得民族传统的奥妙，又有我们自己的创造。继承传统绝对不是将就，不是生搬硬套，不是借用几个词汇。我们要在使用文字上有所创造！

所谓不将就，即是不随便找个词汇敷衍一下。我们要想，想了再想，以便独出心裁地找到最恰当的字。假若找不到，就老老实实地用普通的字，不必勉强雕饰。这比随便拉来一堆泛泛的修辞要更结实一些。更应当记住，我们既用的是白话，就应当先由白话里去找最恰当的字，看看我们能不能用白话描绘出一段美景或一个生龙活虎的人物。反之，若是一遇到形容，我们就放弃了白话，而求救于文言，随便把“朝暾”“暮色”等搬了来，我们的文章便没法子不平庸无力。

是的，文言中的词汇用的得当，的确足以叫文笔挺拔，可是也必须留意，生搬硬套便达不到这个目的。语言艺术的大师鲁迅最善于把文言与白话精巧地结合在一处。不知他费了多少心思，才作到驰骋古今，综合中外，自成一家。他对白话与文言的词汇都呕尽心血，精选慎择，一语不苟。他不拼凑文字，而是使文言与白话都听从他的指挥，得心应手，令人叫绝。我们都该用心地阅读他的著作，特别是他的杂文。

至于学习古典文学，目的不仅在借用几个词汇，前边已经说过，这里只须指出：减省自己的一番思索，就削弱了一分创造性。要知道，文言作品中也有陈词滥调，不可不去鉴别。即使不是陈词滥调，也不便拿来就用。我们必须多多地思索。继承古典的传统一定不是为图方便，求省事。想要掌握文字技巧必须下一番真功夫，一点也别怕麻烦。

载一九五九年九月《文艺报》第十八期

我的经验

在建国十周年纪念的好日子里，检查检查十年来自己在写作上的得失成败是有意义的。

每个作家在创作上都有优点、有缺点，我当然也不是例外。优点也好，缺点也好，对自己都是可贵的经验。经常有些朋友问我这样的问题：你有什么样的心得？你有什么困难？那么借此机会谈谈个人的心得和困难，对己对人也许都有点用处。

总结十年来的写作成绩，我的好经验是很少很少的。尽管少，也愿尽先汇报。

十年来我写了十多部剧本，当然包括扔进字纸篓中的废品。我写得勤。朋友们都知道我原是写小说的，可是我又爱上了戏剧。我本不会写戏，不会就得学，就得不辞劳苦。写出了废品我也不灰心，经一次失败，长一次经验，逐渐地就明白了自己的长处和短处。熟能生巧嘛。勤写，总有成功的一天。这也是我的干劲儿。

十年来人民的变化极大。看到、听到这种变化，自己就受到感动，受到教育，也使我放不下笔来。不管写得好坏，我总算养成了一个习惯，关心新人、新事。一切翻天覆地的事都是人干出来的，体验生活首先要观察人。我写的戏也许故

事性不强，可是总有几个人物还能给人一些印象，因为我在构思的时候是先想到人物，到心中有了整个的一个人了，才下笔去写。

观察人物不是一天两天的事，要随时随地，经常地留心。别怕人物一时用不上，更别等到要写戏时才去体验人。对人的认识需要时时积累。要写作，脑子里就得有一个人的队伍。认识许多人，也许才能够创造一个人。

话剧靠说话。不过，舞台上若像生活中那样扯起来没完，大概不等闭幕，观众早都跑光了。观察生活时要注意不同的人有不同的词汇、语气、神态。要借着对话写出性格来。剧本里的语言应该不同于生活中的语言，必须加工。我下笔时，总注意到该张三说的，决不让李四说，该三句话说完的即不写上十句。让观众坐上三四个钟头听一些没有必要的废话，即是罪过。

十年来，我主要的笔墨劳动是写话剧。虽然有以上一点好经验，可是我没有写出一本杰出之作。为什么呢？听我道来：

㈠ 生活不够。十年来，我始终没治好我的腿病。腿不俐落，就剥夺了我深入工农兵生活的权利。我不肯去给他们添麻烦。我甚至连旅行、参观也不敢多去。我喜欢旅行、参观；但是一不留神，腿病即大发，须入医院。这样，我只能在北京城里绕圈圈，找些写作资料。连这些资料，也还不都是第一手的，从群众生活中直接得来的；有的是书面上的，有的是别人告诉给我的。因此，我的笔不能左右逢源，应付裕如。我写的是新人新事，但是新人并非我的朝夕过从的密友，新事也只略知一二。这就难怪笔下总是那么干巴巴的了。

是呀，我多么羡慕我遇见过的一些男女青年啊！他们的年纪虽轻，可是经验却那么多！他们把青春带到一切地方去，叫荒沙大漠上开起花来，从雪岭深林中找出来宝贝。他们将来若肯动笔啊，必定会写成出色的作品。他们有生活，而且是史无前例的新生活。我多么羡慕他们啊！

没有多少新生活的经验，为什么不去写些过去的事呢？我不肯弃新务旧。旧事重提，尽管也有些教育价值，总不如当前的人物与事物那么重要。昨天总不如今天更接近明天。我喜爱别人写的历史戏和革命回忆录，但我自己乐意描写今天。

有人以为眼前的事物不易看清楚，不如放它几年，等看清楚了再动笔。这未必尽然。我的生活不够，可是拼拼凑凑地也还写出了一些剧本，那么，生活丰富的人不就一定可以写出内容充实的剧本吗？我的缺点在于生活不够，而不在于写了当前的事物。去深入生活，我们一定会从今天的生活中写出优秀的作品来。我多么盼望腿疾速愈，健步如飞，能够跟青年男女一同到山南海北去生活，去写作啊！

（二）思想贫乏。时代是伟大的，人民是伟大的，可是我写不出伟大的作品。原因很多，主要地是我没有伟大的思想。我有爱新社会的热情，但是专凭热情，只能勤于写作，而不能保证作品高超。因为思想贫乏，我找到该歌颂的人与事之后，只能就事论事地去写近似记录的东西，而不能高瞻远瞩地把人与事提高，从现实生活中透露出远大的理想。

我不怕麻烦，勇于修改剧稿。但是，我进行修改的时候多半注意细节的对与不对，而很少涉及思想根源。于是，改来改去，并没跳出那些琐细事实，只是使作品的记录性更真

确一些，而无关宏旨。这样，越改反倒越掉在自然主义的陷阱里。假若我有高深的思想，大气磅礴，我就不会见木不见林地只顾改改这个细节，换换那个琐事。这种零碎的修改，可能越改越坏。

我热诚地接受别人的意见，修改剧本，这很好。但是，这也证明因为没有多考虑思想上的问题，我只好从枝节上删删补补，而提来的意见往往又正是从枝节上着眼的。我心中既没有高深 的思想打底，也就无从判断哪些意见可以采纳，哪些意见可以不必听从。没有思想上的深厚基础，我的勤于修改恰好表明了自己的举棋不定。

我在前面所说的伟大思想就是马列主义的哲学思想。我既没有系统地学习过，也就说不上应用在事物的分析上。所以我只能看到事物的表面现象，而不能进一步提高到哲理上，从石中剖出美玉来。这样，我的较好的作品，也不过仅足起一时的影响，事过境迁就没有什么用处了。是的，起一时的影响就好。但，那究竟不如今天有影响，明天还有影响。禁不住岁月考验的不能算作伟大作品，而我们的伟大时代是应该产生伟大作品的。

一个作家理当同时也是思想家。

（三）技巧不高。写什么都需要技巧。写剧本特别需要技巧。舞台是最不客气的，有任何一点不合适，台下便看得清清楚楚。台词稍有重复（有重复的必要者除外）台下就听得明明白白，认为作者的词汇欠丰富。可是，我写剧不是科班出身，不大懂得舞台。我之所以能够写得比较快的原因之一，是我只顾一气呵成，按着我的企图去突击。我没有详细考虑

过舞台上所需的安排和应有的效果，我不知舞台是怎么一回事。我常对导演和演员说这句笑话：我写的是民主剧本，请随便改动吧。这给了他们便宜行事之权，可也给他们增加了困难。一个剧作家不但须是个思想家，而且须是个大艺术家。莎士比亚与莫里哀都兼作演员，而我们的不少演员在大跃进中写出了很好的作品，即是明证。我把写戏看得太容易了。

我也有个好处：导演与演员们要求我修改剧本，我会狠心地把自己以为是得意之笔的地方删掉，补上舞台上所要求的东西。这足见我在写戏的时候，因为眼睛没有注视着舞台，把力气用 错了地方。舞台的限制并不因个人的愿望而消失。我的确是极其关切笔下的人物，但是我忽略了人物在舞台上如何发挥威力。一出好戏，人物出来进去正如行云流水，极其自然，使观众感到舒服。我没有这个本领。我喜欢叫谁上来就上来，叫谁下去就下去，这个“自由主义”破坏了戏剧的完美。

看排戏是作者学习的好机会。一个剧作者应有丰富的社会生活，还须有戏剧生活——对前台后台都熟悉。跟导演、演员和舞台工作者能够打成一片是必要的。

一个剧作家需要多少知识与修养啊！我只提出自己的三大缺点也就够证明这个看法的了。我愿再努力学习，也希望有志于戏剧创作的青年朋友们别把写戏看得太容易。我们都应该在生活上，哲学上，与舞台技巧上狠狠地下一番预备功夫。

载一九五九年《剧本》十月号

热爱今天

十年来，从题材上看，我们的文学作品里描写革命历史斗争的似乎较多于反映目前的革命现实的。多到什么程度，我没有统计过。也许这只是我个人的一种感觉而已，未必符合事实。

我不但喜读描写近代革命历史斗争的作品，也很爱阅读描绘前代的历史小说，爱看历史话剧。我特别喜爱传记文学。可惜，除了郭沫若同志与田汉同志的历史话剧而外，实在不易看到更多的这类作品。至于历史小说与新创作的前人传记似乎就更少。我并不因此而倡议大家赶紧去写历史小说、历史剧与传记。我是为说明我绝对不轻视以革命历史斗争为题材的作品，也偏重反映当前社会生活的戏剧与小说。

这样交代一下，就容易往下谈了，不至于发生误会。是的，有不少朋友鼓舞我，叫我写一篇根据我十年来的写作经验，谈一谈如何反映目前的社会现实的问题。我若不交代清楚，就容易使人误认为我不重视革命历史斗争的题材似的。

十年来，我写了十多部话剧剧本。其中，除了《茶馆》一剧，其他的剧本都写的是随时发生的事情。北京市政府为劳苦大众去修奇臭的龙须沟了，我就写了《龙须沟》；曲艺演员得到了解放，我就写了《方珍珠》。此后，《春华秋实》、《青

年突击队》、《西望长安》、《红大院》、《女店员》，和最近写的《全家福》，都是如此，都写的是眼前发生的事情。

尽管这是事实，我有没有资格来谈这个问题呢？这应当交代一下：我并没有多少资格。很显然，上面所提到的作品，并没有一部是杰出的。写当前的新人新事是一回事，写好了没有又是一回事。我的质量不高的作品实在无足取法。我若只夸口自己写了新人新事，而忽略了作品的质量问题，就一定会发生不良的影响。恐怕呀，不良的影响已经发生过，要不然怎么有的朋友曾经劝告我："少写一点吧！"或："写你的确熟悉的人与事吧！"我认为这种话不是泼凉水，而是善意的规劝。

可是，我并没有听从这些规劝。这不是因为我在文学上有什么高明的主张，而是因为心中有那么一种感情，叫我欲罢不能。这种感情姑且就叫做"热爱今天的感情"吧。我热爱今天的一切，因为它与我记忆中的往事是那么不同，我无法不手舞足蹈地想去歌颂今天。我对今天的情况知道得并不全面。可是，今天的一花一絮都叫我情不自禁地想写一点什么。我肚子里的确有些老事情，可是我不肯放下今天的鲜花舞絮。再说，无论如何，今天也比昨天更接近明天。我们今天的苦战，正是为了幸福的明天。那么，我热爱今天的这点感情似乎也未可厚非。恐怕这也就是有些友人鼓舞我写这篇短文的原因。

有了这种感情，就不难找到可写的人与事。在我们的社会里，新人新事是到处都有，随时可以看到的。要不然，建国十年就不会获得那么多那么好的成就。但是，一件新事也

许过于简单，不够写一出戏的。这就需要深入生活，摸清楚一件事的来龙去脉。这样作也许还不够，那就还需要了解类似的事件与人物，联结到一块儿，而后加以取舍。古语说：多财善贾。写作也如是，资料多了才能从容选择，安排。我的失败了的剧本之所以失败，主要的原因是知道得太少，无从选择，无从去想象。知道得 越少，就越会陷入自然主义，什么也舍不得放弃，残砖破瓦都视如珍宝，不能由大处落笔。我的较好的剧本就不是这样了：我知道得较多，能够用类似的人与事来丰富我要写的人与事。比如说，《女店员》写的是妇女商店的筹备与成立。可是，我也去了解妇女粮店、妇女商店、妇女食堂等等。这样，我可以选择这些由妇女管理的商业单位的成员，叫她们加入我所写的妇女商店。我也可以借用一位妇女粮店店员的相貌或干劲来丰富妇女商店中的某个姑娘。这一定比只给几位女店员照下像来，一应不变，强得多。

我写《全家福》时亦用此法。事前，我看了许多文件，访问了一些男女老少。然后，我设法把几个案件编成一个故事，那几件案件中，有的是儿子找妈妈的，有的是妻子找丈夫的，有的……。我可是经过选择，把人物凑成一家子，并以几个案件中的许多人物丰富我要写的几个人物。这样，故事就集中了，人物也结实了一些。

当然，这个方法是适用于写各种题材的，不限于写当前的新人新事。不过，新人新事是崭新的，是我们向来没见过的，所以就应该注意及此。我吃过亏：专注意一件事和几个有关的人物，越写便越觉得笔下枯窘，不能左右逢源。越没

有可说的，便越想去拼凑一些东西虚张声势。拼凑来的东西很难有戏。我的《青年突击队》失败了，其原因就在于我只接触到一个工地的工人。不错，每一位工人都有一些值得写的生活经验，但是只有接触的面宽了，我们才能有所选择，从容调动。据我看，文学创作应是创作，而不是纪录。既是创作，我们就须高瞻远瞩，不应见木而不见林。

同样地，我也吃过写运动过程的亏。一个运动所涉及的人 与事是很广的。可是，我自己仅接触到很小的一部分。这样，我就被见闻所及的事物缠绕住，只注意细节的正确与否，而忽略了更大的事情。写来写去，我始终在一个小范围内打圈圈，而不能跳出去，登高一望，了解全局。结果是只写了一些琐碎的小事，无关宏旨。所知越少，越容易被细节琐碎所迷住。《春华秋实》与《西望长安》皆犯此病。赶到写《女店员》的时节，我就留了神，不写妇女商店怎么由筹备到开幕，也就是说不按过程安排情节。它虽仍然不是一本出色的作品，可是比较活泼生动了。我把妇女解放这个重大问题与妇女商店联结起来，从小见大，从隅反映全局，气势就大了一些。我再说一遍：它不是个出色的剧本。不过，在写作方法上，它矫正了一些我以往死抱住运动过程的毛病。

由上面所说的看来，我的失败不在于我要写当前的新事物，而是在于对新事物了解得不够，写作方法也欠妥当。这么看清楚了，我们就可以回答一个问题——有人说：文学创作必须与当前的事物保持一定的时间距离。这就是说，把今天的事搁置起来，过了十年八载再去动笔描写。时间隔得长一点，就更容易看清楚一点。

这个看法对吗？我看是也对也不对。假如我们是生活在另一社会里，这个看法也许很对，因为那里的人们只要求新的刺激，以免镇日无聊。新的刺激未必含有多大的道理，所以放在一旁，看看再讲，也许有些好处。在另一方面，我们跟前的一切并非新的刺激，而是分秒必争，与时间赛跑的跃进。我们眼前天天出现的新事是与社会主义建设有关的要事。我们若不抓住这些新事，及时宣传，我们就耽误了今天，而且不易了解明天。我们应当抓紧时间。等等看的办法，那么，就不一定对了。

前面说过，我不反对十年二十年前，或者五十年前的事。可是，我并不因此而甘心放弃今天。抓住今天的题材，而且能够写得好，作品的价值一定不比写革命历史较小，假如不是更大。我绝对不轻视作品的艺术性。主张时间距离者总以为使事物沉淀一下，是有利于艺术处理的。可是，我也知道，事过境迁，很难再找到当时的感情，这对艺术性来说，也是个不小的损失。艺术的创造虽不全靠感情，而一时的感情确足以产生作品，有时候还是很好的作品。我晓得，有的作家因为等待事物的沉淀，久久不动笔，及至自信已把十年八年前的事物看清楚，可又写不上来了。他找不回来当日的感情。尽管作家不都如是，可也无法因此而否定这一事实。再说，随时留心观察事物与随时想写一些什么，其间是有距离的。只有真要去写些什么，才会极其留神地去观察。这对作家有很大的好处。极其留心地去观察时事，对了解昨天与明天的事物都有帮助。尽管一次未能写好，可也还能够明白一些有关的问题，心里亮堂。这难道不好吗？

有人以为写目前的事物容易劳而无功，因为在跃进的社会里，一日千里，变化太快，今天的新事到明天即变成了旧的。我看，正因为如此，才需要随时抓到新的事物。要不然，就无法积累经验，与时代齐步前进。明天的事物是今天的事物的发展，而不是偶然发生的。关心今天，而且写成作品，即使写得不太好，也是积累经验最好的办法。今天的失败也许正是明天的成功之母。

是的，我们需要杰出的作品。但是，杰出与否不完全决定于作品酝酿时间的短长，和写旧事或新事。每个作家都有与众不同的写作方法与习惯，不可勉强。有的作家十年写一本书，有的作家同时创作几本作品。写旧事未必一律成功，写新事也未必 就都失败，要看作家努力如何。我不敢要求大家都写眼前的新人新事，我爱读历史小说什么的呀。可是，随时关心新人新事，而且随时试写，是一定有些好处的。

作品首重人物。我没有创造出典型的人物来。但是，与新人物接触，给了我莫大的喜悦。见到他们，我好象看到了新社会的灵魂。我不冷静地去访问他们，把他们当作写作的资料。我是怀着一片虔敬的心情去接近他们的，我尊敬他们，热爱他们！我写得成作品与否倒是次要的，我首先要学他们的如何为人，如何积极工作。他们感动了我，我愿以他们为良师益友。这样，我才不会只记录他们说了什么，只看他们的外表如何。我要找到他们内心的光彩。剧本的对话是我写的，不是死板地记录他们的语言。我要以我的语言表达出他们内心的美丽。于是，对话虽是我想象出来的，可是多少能够表现一点他们的性格。

抓住性格，人物就容易发展了。人物怎么作事比作了什么事更为重要。怎么作事是与性格密切相关的。

热爱今天的事，更重要的是热爱今天的人，我们就不愁写不出东西来。

载一九五九年《北京文艺》十月号

谈《林则徐》

看了这部片子[①]，肯定地说，这不仅是跃进的片子，而且是大跃进的片子。比起十年前的片子，进步得不知多少，是应该庆祝的！

有几个小的地方，想提出来谈谈：比如，上朝的时候，我记得老人们说，他们的朝服是按品级，该穿什么是一致的，并且按着季节更换。如冬天先穿羊羔皮的，然后是羊毛的，然后穿狐皮的……是一致的。

钦差出行大概需坐八人大轿。我们影片中的轿子不是官轿，太不好看。抬轿的人也应穿官衣。轿子是前呼后拥，可能有开道的，有保卫的。当然，这都是些小节，可以不去管它，要细问我，我也说不上来。

到广东去的外官，是不是大家见面都拱手而不请安？我有点怀疑。我们影片中拱手似乎太多了，没见过一个请安。有一处确是请安，就是一个仆人在向林则徐回事的那一场里。可是他又老在那里请安，蹲着不动。这大概不对。一般的都是上前说："请大人安！"然后立正回话，不会老在那里蹲着。这

① 本文是作者一九五九年九月二日在中国电影工作者联谊会艺术研究部召开影片《林则徐》座谈会上的发言。

当然也是小节。

影片整个的是好的。主题很明确，如所揭露的满清统治者的昏庸，一些官员的贪污。在广东做一个海关监督，是当时旗人最羡慕的。那里是海关，收入大，在那里做官的，是会发大财的！影片中对群众的愤怒情绪，也表现得很明确。影片中不少戏很好地表现了林则徐的人格，如他好发怒，就要"制怒"，这是个有学问的人，知道办事要用智慧，不该光凭发怒拍桌子。几个反面人物也好，没有过于丑化，可是又表现出他们的外强中干。

有一件大事没作足：烧鸦片烟是我们历史上的一件大事，可是影片中没烧起来。照我的意思，应该让它堆积如山，烧起一把大火来，不管当初实际情况如何，应该让大家看看烧红了天！烧！让小孩儿们看了记住烧烟这件大事，并记住因此而引起的"大火"，记住林则徐这个英雄人物。

英国的明白人，到今天都觉得鸦片战争是英国的耻辱，若在英国放映《林则徐》，英国的明白人会喜欢的。

在烟馆里的戏是否可稍多一些，表现出鸦片的毒害。现在表现了那个唱曲儿的，她丈夫是抽鸦片的，人家给了她钱，他就抢去上烟馆！我感到鸦片的毒害表现得不大够（当然，也许这不是这个影片要表现的主要内容，影片主要表现林则徐和人民对英国侵略者的斗争）。

关天培是武官，后来拔剑自刎，很壮烈。但他见到林则徐时太随便了一些。在林大帅面前紧叉着腰，几乎有失官仪，他应在大帅面前毕恭毕敬的。

以上说的都是些小节。这个片子肯定地说是好片子。我

很喜欢，也很感动人。这些小地方，若能来得及改一下也好。不过，我说的也不一定正确，更不知应怎么改才好。

载一九五九年十月《电影艺术》第四期

观戏简记

看了荀慧生先生重排的《荀灌娘》。

过了两天，又看到尚小云先生新排的《双阳公主》。

这真使人兴奋！两位大演员都六十岁了，可是上得台来，生龙活虎，念、做、唱、打，一丝不苟，令人多么感动啊！

功夫的确不亏人。假若他们自幼没受过极严格的锻炼，怎能够到今天还腰是腰，腿是腿呢？是呀，我正要打电话去问荀先生，是否累坏了；他却来看我，叫我提意见，以便进一步加工。“怎样啊？”我问他。“不怎么样！”他笑着回答。真是老当益壮，可也的确仗着当初下过苦功；没有当年打下的好底子，“老”是一定的，“益壮”可未必能够如愿！

《双阳公主》演完，我到后台去看尚先生，劝他赶快卸装，休息休息。他不肯，既要拍剧照，又张罗与友人一同照相，倒好象他并没刚刚唱完那么一出大戏似的。

青年演员啊，看看这些位老先生吧！因为他们的幼功结实，又好学不倦，所以才能成为老少年。他们的美誉不是轻易取得，而是建立在真实本领与勤学苦练上啊！

在《荀灌娘》中，慧生先生要先扮闺门旦，而后改扮武旦，最后改扮武小生。随着形象的改变，他须唱不同的腔儿，而且要耍枪、驰马，表现武工。好不容易呀！小云先生扮演

的双阳公主，始终是武旦，单说耍雉鸡翎（特别是那一只手掏两支翎子）就需要极深厚的工力，他还须边舞边唱，而且是高唱入云！真有功夫啊！

坐在我旁边看戏的是尚先生的一位徒弟，他不住地说：看我们先生，看！多么棒，多么美，多么卖力呀！

我真希望这位青年将来也那么棒，那么美，那么卖力！不，还要更棒、更美、更卖力，青出于蓝而胜于蓝！可是关键所在，就在于马上应去苦练，一天也别耽误！

载一九五九年十一月三日《北京日报》

喜剧点滴

怎样写喜剧？我回答不上来。我没写出过优秀的喜剧。我只能就自己习写喜剧的一点点经验,枝枝节节地说上几句,而且不一定可靠，供参考而已。

先说语言：戏剧的语言应当是诗的语言，不管是用韵文写还是用散文写，也不管是写悲剧还是写喜剧。悲剧与喜剧虽然都需要最好的语言，可是喜剧似乎有赖于语言的支持者更多，因为喜剧的情节，不管多么好，若不随时配备上尖锐、生动的词句，就一定使喜剧效果受到损失。喜剧的漂亮语言应与剧情的发展相辅而行，不断地发出智慧的火花。我有这么个看法：悲剧好比不尽波浪滚滚而来，与我们的热泪汇合到一起，而喜剧则如五彩焰火腾空，使我们惊异而愉快。喜剧的语言必须有聪明，有趣味，五色缤纷，丽如焰火。这很不容易作到。世界文学史中，能写悲剧又能写喜剧的剧作家并不很多；在许多条件中，运用语言的本领不能不算作一个。因此，想要写喜剧，必须注意及此。

也须注意：喜剧语言的漂亮并不靠找来些俏皮话与歇后语。这种现成话用多了，适足以使人感到庸俗。我们须由人物的性格的发展中创造出极富机智、使人惊喜的语句来。喜剧的语言应当接近讽刺诗，处处泼辣生动。对语言，只说这

么几句。

内容决定形式。什么故事宜于悲剧或喜剧，作者当会决定，不必在此多说。我只愿说说我们今天写喜剧所应注意的事情。

我以为在我们的不断革命的时代里，喜剧的资料是用之不竭的，因为既是不断的革命，内部矛盾就必层出不穷。由团结——批评——团结的态度出发，内部矛盾是可以得到很好的解法的。这就供给了许多喜剧资料。因此，我们必先认清，若是写内部矛盾，我们的笔下便不是无情的鞭挞，像打击敌人那样，而是善意的鞭策，提高觉悟。喜剧不必一定是讽刺剧，但是旧时代的喜剧恐怕多半含有极尖锐的讽刺，入骨三分，叫讽刺的对象难以自容。这个态度不适用于写内部矛盾。可以说，写内部矛盾的喜剧是一种新型的喜剧，切不可用打击敌人的方法处理。

打击敌人的讽刺剧是可以写的。不过，反映全民跃进生活的喜剧也万不可忽略。我们今天迫切需要这种喜剧。要写这种喜剧，必须深入生活，了解矛盾所在，及其解决的方法。我试写的喜剧多半因为生活不够而先天不足。我的语言相当幽默，适于写喜剧，但是专靠语言能力是撑不起一部喜剧的。

我的比较好一点的喜剧是力求由各方了解人物生活的结果。我要描写一位商店服务员，就既要了解他在商店中的生活，也要了解他的家庭生活等等。一位服务员在商店里是个积极分子，而一到家中也许就变了样子，像个老太爷。他有矛盾。这个矛盾很可能有朝一日会影响到他的工作。假若剧中有五个人物，而作者真认识他们的生活各方面，喜剧的资

料便会相当丰富，能够从生活各方面“包围”他们，不至于写得干巴巴的。一部描写内部矛盾的新型喜剧中，也许没有一个反面人物。假若作者对人物的生活了解不足，就很难如此办到。

从人物的各色各样的生活中，我们把故事组织起来。最好是用一件事作故事中心，把人物联系到一起。这样，人与人的关系便明显一些，彼此间的矛盾也可能更自然一些，不至无中生有 地硬制造矛盾。比如父与子、母与女之间，年纪不同，生活经验不同，在思想上就难求一致，因而发生冲突。在《女店员》里，我把女服务员的丈夫与母亲拉出来，表现大家在思想上的矛盾。这样，就使矛盾与斗争多了一些，而且叫我不必把戏都放在商店里。女服务员与母亲、丈夫等的矛盾可又都是为了同一件事：她们决心出去服务，而家里有人扯她们的腿。再加上她们在商店里遇到的困难，戏剧冲突就会增多，喜剧的气氛也更浓厚一些。人物的生活方面广，而故事集中，就不至于写成活报剧了。

欲求故事集中，必须找到个中心思想。在《女店员》里，我叫四个主要的女店员全住在一条胡同里，彼此熟识，彼此帮助。她们结成一个小阵营，与落后分子进行斗争。这样安排，剧中的穿插便活泼了一些，斗争的力量也强大一些。那么，她们为什么斗争呢？这需要一面鲜明的旗帜——妇女解放。是的，妇女解放！有了这个大题目，我就可以把剧中所有的男女排成两队：争取妇女解放的和阻挠她们解放的。于此，我就能在对话中，歌颂党的解放妇女的英明的政策。所以戏虽不大，可是有个崇高的目的，具体地说明了千百年来

受压迫的妇女，只有在党的领导下，才能够站了起来！反之，我若只描写妇女有了收入，日子更好过，便一定会犯见木不见林的毛病。喜剧切忌庸俗。没有一个远大、宏伟的思想照耀着全剧，庸俗便不容易避免。

就这么结束了吧，意见不成熟，不敢再多说。

载一九五九年《安徽戏剧》十二月号

要真钻，也要大胆创造

把电影与戏曲这么不同的两种艺术形式放在一块，实在是不好办的事。但是，困难必须克服，因为人民的确爱看戏曲纪录片。

我对今后拍制这种影片的同志们提出两个要求：

一、要有热爱戏曲的态度：戏曲有多年的传统，有特殊的技巧，有千变万化的表演方法。摄制戏曲片子而不懂戏曲的奥妙与特点，就只好一场一场地照实拍照、录音，不知强调哪里，压缩哪里，必定不会有好成绩。解放前拍制的戏曲片子就吃了这个亏——草率地给戏曲安上一些布景，放一些道具，叫演员在这些既不美、又碍事的东西之间扭来扭去，唱那么几句。这怎么行呢？大家看了这种片子，既看不出戏曲的美丽，又看不出电影技术的特长。这不是两种艺术形式巧妙的结合，而是硬拉到一块儿，专为叫大家看了不舒服。解放后，戏曲片子的摄制有了很大的进步，但是也还有些简单化的手法，使人看着别扭。比如说：拍制《断桥》，就在后面挂一大张“西湖景”，没有一个游人，连个飞鸟也没有。可是，在这静寂的景中，忽然出来一位古装的许仙，又是摇头，又是悲叹，而且忽然唱起来。看起来，他的确有点像个半疯子！

是的，我们必须热爱戏曲，真知道它妙在何处，巧在哪

里，我们才会要求自己真下功夫，精心拍制，使电影艺术放出异彩。

二、要大胆创造。既然要放出异彩，就必须大胆创造。是呀，一句话说到底，既是两种艺术形式的结合，就必定需要创造。戏曲影片绝对不是给戏曲照相，而一定是相得益彰，另辟途径。我们要心中有数，准知道强调哪里，冲淡哪里，以便使一出戏曲好的地方更好，减去弱点。我们连每个演员的长短也都须知道，而后才能适当安排，各得其所。

是，要大胆些！戏曲影片要比戏曲的原来面貌更美丽，叫戏曲办不到的事，能由电影技术给充实起来，使观众得到更多的享受，因而更爱戏曲。这样，电影工作者就成为戏曲的“护法者”，而不仅仅是戏曲的摄影者。

外行话说给内行听，原谅，原谅！

载一九五九年十二月《中国电影》第六期

一点小经验

不管小说也好，戏剧也好，都不是事实的纪录。比较起来，剧本更需要冲破真人真事的限制，因为一件事放在舞台上就必须适应舞台的条件，否则缺乏戏剧性。

我愿以《女店员》和《全家福》为例来说明。这两出戏都不是怎么了不起的作品，缺点甚多。不过它们是我写的，说起来容或亲切一些。

在我搜集《女店员》的材料的时候，我就想到：假若此剧始终以商店为背景，恐怕就不易有戏。是呀，假若每场都安排在商店里，人们出来进去，你买葱蒜，他要点心，可怎么演出戏来呢？所以我决定少用商店，而设法把家庭、公园等等都搬到台上来，以便既有变化，又容易演戏。

对于人物，我也在商店之外，找出些男女老少，跟店员们拉上关系。这样，人与人的关系复杂起来，矛盾也就多了一些。戏剧必须有矛盾。

在人与事之上，我还给安上一个总题——妇女解放。这样一来，人与事尽管平凡，可是全剧却有个崇高的理想，就是妇女的彻底解放。

《全家福》的资料很多，可都是独立的：有的是儿子找妈妈，有的是妻子找丈夫……情节各异，互不相关。戏剧必须

集中，不能零零散散如摆旧货摊子。所以我就把几件本来是孤立的事情 组织到一处，成为一个新的故事。这就加强了人与人的关系，有了更多更好的情节，也更能感动人。假若不这么办，而抱定一件真人真事去写，我势必得从头说起，描写旧社会怎样使人民妻离子散，到今天才得到团圆。这样，既从旧社会写起，我就无法叫新社会的人民警察一开场就露面儿，也许到戏已快结束才能出来。显然，这样介绍人物是不妥当的。还有：我若描写旧社会的光景，我就必须把当时的恶霸、坏人等等写了进去。这样，人物既多，而且又容易有头无尾，—— 谁能把有血债的恶霸留到今天呢！我决定不在这群坏东西们身上多费笔墨。戏一开场就写今天的人与事。于是，人是今天的人，事是今天的事，显着新鲜，且不拖泥带水。全剧里没有一个反面人物，这也是一种新的写法。

由此可见，写戏须先找矛盾与冲突，矛盾越尖锐，才越会有戏。戏剧不是平板地叙述，而是随时发生矛盾，碰出火花来，令人动心，在最后解决了矛盾。

光知道一件事，不易写成一本戏。我们要知道的很多，以便从容布置，把真事重新组织过，使故事富有戏剧性。人物也是如此，我们须用几个类似的人物创造出一个人来，使他的性格更加突出，生活经验更加丰富。人与人的关系最重要。写戏如用兵，把人调迁得适当，则能彼此呼应，互相支援，以少胜多。所有的剧中人都仿佛用一条线拴着，一个动则全动，这就有了戏。我们得到的资料是真实的，我们的任务便是如何给真实加工，使人与事更加深厚，彼此间的关系更加亲密，以期具体而有力地说明真理。真实往往是零散的，我们须使

之集中。真实中往往有金子，也有泥土，我们须取精去粕，详加选择与提炼。我们执笔写戏，眼睛要老看着舞台。剧本是要放在舞台上去受考验的。

载一九六〇年《北京文艺》一月号

好戏真多

这真是百花齐放！

在从前，一听说由外地来了个戏曲团体，我们总要打听一下：这个剧团好吗？有什么名角，有什么拿手好戏？

现在，不用费那个事！不管是由哪里来的剧团，准有使人惊叹的好戏！

我的话并不夸大。百花齐放的方针鼓舞着全国所有的戏曲工作者呀！没有不开花的地方或剧团，这是实话！

昨天看了河北省保定专区老调剧团的《潘杨讼》。又是一出好戏！

这出戏的内容并不新奇，咱们都知道，就是调寇准，夜审潘洪啊。

可是，首先看看这位潘洪吧！我看过不少剧种中的这个老奸贼啦！这回呀，我却看见了一个应得一百分的潘洪。他的形象好，真像巨奸！他的每一动作都有心理的根据，叫我们看见他的一抬手一动脚也就看见他的险诈肮脏的心。哎呀，作坏人真不舒服，连别人咳嗽一声，他都毛骨悚然！

扮演潘洪的是老艺人崔澄田同志，共产党员。我希望京剧界的花脸要向这位老同志学学，他真有真本领！

扮寇准的，佘太君的，杨六郎的，呼丕显的，赵德芳的

都是青年演员，都能做能唱。唱的真好听。老调的唱腔与河北梆子接 近，可是有这么个好处：虽然高亢，可不剑拔弩张，因为句尾多走低音，高亢与深厚兼而有之。连扮杨七郎太太杜金娥的，和皇帝皇后，以及八姐九妹的都很尽职。角色配搭的好，整整齐齐，叫人看着舒服！

以戏而论，第一二两场最为出色，处处有矛盾，一语不发空。这两场相当长，可是观众似乎都屏息静听，惟恐忽略了一个字或一点点表情。这才叫戏！

事情发生在老令公与杨七郎死后。杨家已闻噩耗，可是皇帝还不晓得。所以杨家为老令公庆寿，以便御驾到来，好告状。最悲的事却放在寿烛高燃，花香酒暖的场面中，一开幕戏就来了！寿堂比灵堂还更惨！

可是，我觉得第三、四、五那三场似乎稍多了一些，有点拖。稍加缩减，即免此弊。更要紧的倒是应使寇准的形象更鲜明一些。剧中只强调了他的机智，对他的爱忠恨奸的情感似乎表现得还不大够。我希望看见个肝胆照人，嫉恶如仇的寇准！

看得出来，此剧在导演上的确费了一番工夫。就拿分场说吧，齐齐整整的六场，尽量删减了过场戏。这已近乎话剧的手法，可是看起来仍旧是传统的戏，没有使上下场的亮相儿等等遇到障碍—— 我真怕看小生的雉尾碰到二道幕上，或大花脸被挤到台边上，连腿都不敢抬起来。细细地安排一下，是可以取得话剧的妙处，更紧凑集中，而无损于传统的表演技法的。

谨祝河北省保定专区老调剧团政治挂帅，继续跃进！至

于我提出的那点小意见，不过是一时想起来的，未必正确，请别忙着动手修改剧本，等意见搜集多了再决定去取吧。

载一九六〇年三月五日《人民日报》

谈《武松》

江苏文艺出版社新近印出一部书，厚厚的两大本，八十多万字。这部书就是在江苏省文化局领导下，整理出来的王少堂老人的扬州评话《武松》。感谢江苏省文化局，感谢王少堂老人，感谢参加整理工作的同志们！《武松》是一部大著作！字数虽多，读起来却不吃力；处处引人入胜，不忍释手；这真是一部大著作！无以名之，我姑且管它叫作通俗史诗吧。

按照世界文学传统来说，史诗是歌唱英雄人物的。武松正是我们民间传说中的一位英雄。因此，尽管这部书虽不是用诗的语言写的，可是性质确乎近于史诗。

环绕着这位英雄，王少堂同志和他的前辈们创造了许多具有鲜明形象的人物。这些人物不都是力拔山兮气盖世的英雄，而多数是形形色色的普通人。按照文学传统来看，这就不大像史诗了。可是，正因如此，才值得我们骄傲。我们有这种既有英雄，又有“凡人”的史诗，通俗的史诗！

这不仅是文学形式上的问题。从思想上，这证明我们的民族文学传统是现实主义的，尽管是评讲传说中的英雄人物，我们也只适可而止地运用点浪漫的色彩，并不把他形容成天神。我们更重视人。这也就是我们多数的评话的可贵之处。

是的，我听过一些北京的评书，凡是好的评书演员都像

少堂老人那样，总是把近代的人情世态与传说中的古代英雄人物联系起来，绘声绘色地叫我们看见听见英雄们的如何路见不平，拔刀相助，同时也看见听见受欺侮的人们的形象与呼吁。这样，他们虽然是在评讲英雄的故事，可是给我们画出一幅我们所能了解的、我们所关心的社会图景。少堂老人口中的武松所住过的衙门与牢狱未必都不折不扣地像是宋朝的，他说的那些风俗与制度也未必全像宋朝的。他所说的也许更像清朝末季的事。可是，这正是听众所要听的！少堂老人这样说《水浒》，已故的许多北京名手也这样讲《聊斋》与《包公案》。不过，我所听到过的那些还没有像少堂老人所说的那么细致的、全面的。我们似乎无须要求评书演员们能够作到说哪一朝代的故事就都一切逼真，制度衣冠每一细节都符合历史——恐怕历史专家也难作到。我们倒是应当注意评书的所以能够深入人心，正因它会以古比今，古为今用，发生影响。事实上，听评书的人并不是历史学家，而是普通的人民。人民需要什么，评书演员才供给什么。评书在民间所以那么大的势力与影响，大概不仅仗着演员的表演技术，而也仗着演员们的密切结合群众，知其所需，从而供应。在这一点上，似乎值得文艺作家们多想一想。这并不是说，我们应当用当前的风俗、制度去写汉代或唐代的故事；我是说，我们该多想想深入群众，与为谁服务的问题。

评书是千真万确得到人民批准的。群众不爱听，马上就走开，毫不客气。评书演员似乎可分为两类：一类是真给书听，一件事紧接一件事，不多费力气去详述细节，或旁征博引。这是尽职的演员。可是我所见过的第一流名手，都是第

二类的—— 把书中每一细节都描绘得极其细腻生动，而且喜欢旁征博引，离开正题，说些闲文。这是怎么回事呢？人民为什么批准这种说法呢？

是不是因为人们热爱生活呢？大概是！武松走到一个山村，或进了一座酒楼，听众就希望看见山村或酒楼的全貌。因此，评书演员的生活知识必须极为丰富，上自绸缎，下至葱蒜，无所不知，说得头头是道。据说：前些年去世的北京评书名家双厚坪说《挑帘杀嫂》这一段，就能说半月之久！通俗史诗的另一特点：从四面八方描写生活，一毫不苟，丝丝入扣。

在我们的新小说里，我们讲究艺术的控制，力避枝冗。我们也许管这种细巨不遗，搏兔亦用全力的评书手法叫作自然主义。我们应当反对自然主义，我们不必一定去学评书的手法。可是我们必须去丰富生活，深入生活，以免写出干巴巴的东西。王少堂老人的《武松》可以说两个多月。我们的一部小说也许只要几个钟头或几天就可以读完。时代不同了，我们今天需要简练深刻的作品。尽管如此，我们破功夫去听一听或看一看《武松》，还有很大的好处。首先是：它叫我们惊叹，书里边有多少生活知识啊！

这部书是经过几代的钻研、充实、修改而形成的。正如古代的史诗那样，它是集体的创作。现在出版的两大厚本恐怕还不能算作最后的定稿，我们都有责任提供意见，帮助它继续生长。

《武松》的语言是通俗的散文。它虽然不是诗，可是读起来使人感到亲切。可惜，没有少堂老人的眼神手式的配合，未

免减色。通俗的史诗需要少堂老人那样出色的艺术家来评讲啊！这就叫我想起：我们的新小说是不是每一部都不仅可供阅览，而且可以朗读呢？假若不是这样，那么作家在语言上似乎还要更考究一些。一个人高声朗读，叫大家听，听得懂，而且爱听，影响不就更大一些么？我觉得新小说应当与评书在从群众中来、到群众中去这一点上进行竞赛。

谈《武松》就谈到这里，因为只粗粗地读了一遍，还不敢提出具体的有助于再行提高的意见。

载一九六〇年《雨花》四月号

一点印象

《新港》编辑部有人来，要我对目前的小说写几句话。我说不出什么大道理来。因为忙，对近二三年来出版的小说我读的不多，不可随便发言。再说，以我读过的那些新小说来看，它们都是我写不上来的作品，更不可草率评论。那么，就这么办吧：我只就阅读过的那一些略谈印象吧。既是印象，便谈不到精微的分析，所以我不准备“提名道姓”；那些作品我只读过一遍，还没有了解透啊。

我觉得我们的新小说多数是健康、干净的。这是个了不起的特点。读了这些小说，我有这么一点体会：我自己当初写小说，可以说是自发的；今天大家写小说，都是自觉的了。这是个思想上的跃进。因为是自发的，所以我没有个中心思想，一会儿这样，一会儿又那样。现在大家所写的呢，几乎都是亲身经历过的革命斗争，作者自觉地把革命放在第一位。这样，作品就与革命斗争拧成了一条鞭，所以能够振奋人心，激发斗志。文学而与革命密切联系在一起，就必能反映人民怎样经过多年血战而掌握了自己的命运的伟大事迹。这种题材是具有史诗的性质的。

看一看今天西方资本主义国家的那些文学商品，或故作

惊奇，而言之无物；或颓丧无聊，愁容病态；我们就更清楚地看出我们自己的作品是多么健康可喜，干净可爱了。在那些国家里也时有进步的作品出现，可是还没有成为气候。我们呢，有党的关怀，人民的爱护，和革命理论与现实的鼓舞，就天朗气清，东风和畅，以革命斗争的事实，写出爽朗严肃的作品，成为风气。这是件了不起的事。

在这个新的风气里，我们的短篇小说也斗志昂扬地成为战斗的武器，并且产生了像匕首般短小犀利的小小说。可以说，我们的小说，不论篇幅的长短，都是不断革命，节节胜利的鼓舞力量。党的领导，总路线的光芒，作家的深入生活与劳动锻炼，学习毛主席的著作与思想改造，全民大跃进的鼓舞，使作家们心里健康了，干净了，从而自觉地写出了健康、干净的作品来。专凭作家自己的本领，而没有党的培植和社会给予的创作条件，是不会树立起这个新风气的。

这可并不是说，我们的作品已登峰造极，无可疵议了。我们还有美中不足的地方。首先是，我们的文字还嫌粗糙。我说粗糙，并非是说大家的文字都毫不讲究。不是这样。大家的确是用了心思，各有得意之笔。我是说，在这些得意之笔之外，往往有松了劲的地方，塌了下去。这些败笔往往是在叙述事实的地方。我想像得到：当我们刻画人物和描写风景的时候，我们都费尽苦心，想以最精采的文字配合上去，以期人如生龙活虎，景富画意诗情。及至叙述事实，我们就以为这是过场戏，随便交代一下就算了。于是，全篇文字就不一致了，有精有粗，瑜瑕互见。我们应当努力矫正此弊。要知道，越难写的地方，越要出奇致胜。叙述事实就是不容易

写的地方，我们要设法既说得简单扼要，又活泼生动，叫写人、写景，与写事都在文字之美上有所创造。文字之美并不是作品的唯一的宝物，可是作品中哪里忽略了它，哪里便塌陷下去。文字之美应当与其他的构成因素相得益彰。

我们写的对话往往软弱无力。对话，据我想，不宜只负交代 事情的责任，而也担起表现性格与思想的任务——这样才能使读者如闻其声，如见其人。有力的对话能够使人物突出。

其次，我还要谈到：我们的某些小说似乎还缺乏艺术的控制，照实备录见闻，不肯删减。事实上，小说不是事实的记录，而是给事实加过工的艺术组织。我们要知道的事情很多，以便有所选择，故事才能集中；集中才有分量。小说必须有些分量，不是絮絮叨叨，以多为胜。

记住控制，我们便不会被故事的表面价值给吸引住，而不顾其他。比如说：惊险的故事之所以往往浮浅，就是因为作者被故事的情节迷住，而忘了更高的目的；结果呢，故事写的很热闹，可是不够深刻。

惊险的故事是可以利用的，但是要留神别忘了人物的创造。人的价值应比故事的价值大得多。偏重故事的惊奇，往往使人物“日遭三险”，故作紧张。重视人物，则重点移在人怎么克服困难，使人物控制着事情。这就能写出人怎么改造与创造环境。

只顾细节，而忘了辨别什么是重大的和什么是微不足道的，什么是必要的和什么是不必要的。这就难免浪费了笔墨。我们的文学是为社会主义建设服务的，我们不能只顾不必要

的细节而遗忘了伟大的使命。

载一九六〇年《新港》七、八月合刊

读了《娥并与桑洛》

傣族民间的叙事长诗，《葫芦信》、《召树屯》、《娥并与桑洛》，我都读过了。它们都很可爱。前二本被朋友借去，一时不能征引、评论，就只谈谈《娥并与桑洛》吧。

这部长诗是由云南省民间文学德宏调查队，在中共云南省委的领导下，搜集整理并译为汉文的。感谢党的正确领导，感谢调查队的热情劳动，给我们整理出这么优美的长篇叙事诗！

先说语言。我以为诗的语言特色之一，就是尽管不字字精雕细琢，可还极生动地写出一幅画图来。请看：

景多昂四面都是高山，
泉水在山间流淌。
竹楼成排成行，
楼角指着星星和月亮。

这四行里，没有一点雕琢的痕迹，诗人仿佛信笔写来，不多事推敲。可是，那么一行啊——“楼角指着星星和月亮”，却描绘出地方的全貌，有山，有楼，星光月色，高处不胜寒。这是大手笔，若不是久居此地，闭上眼睛也能看见地方的全景，便无从写出这样似乎毫不费力，而效果惊人的诗句来。我

学到：诗人的生活经验的确比雕字琢句的功夫还更重要。堆砌一大堆华丽而空洞的词藻，大概不易成为好诗。

是的，诗人必须有生活。这部长诗是历代口头相传，随时由人民充实、丰富起来的。人民以生活经验给它加工。说到青年姑娘爱慕桑洛，便是：

阿佐姑娘早已戴上耳环，
套上漂亮的手镯，
把小凳子背在背上，
学妈妈哄娃娃。

形容一个心地狭隘的姑娘呢，则：

她脚上的藤圈，
有绳子一样粗，
她嘴里讲的，
都是别家姑娘的坏处。

诗中这样描写桑洛的心毒意狠的母亲：

她一见娥并，
鼻子就翘起来。
弯弯扭扭的心啊，
像狗尾巴一样摇摆。
她去端来饭菜，
放在娥并面前。
她的脸酸得像木瓜，
她的声音装得像蜜糖。

我们还可以举出许多这样的例子。这种生动的刻画和精妙的设喻，都使我们喜悦，感到亲切。它们不是知识分子的那种惨淡经营、镂词剖字，而是人民从生活中提炼出来的。这种刻画与设喻随时叫我们看到生活中的形形色色，所以既生动可喜，又亲切可爱。这种作品与书生们的咬言咂字、堆砌许多典故的作品截然不同。这是由图像到图像，以生活的各方面形象地述说一个故事的手法。人民喜爱有血有肉的作品。这是民间文学的特色之一，也是我所应当学习的。

在情节上，这部长诗并不复杂。它简单朴素，没有故作惊人之笔。真的，有的地方甚至使我们觉得不够丰满，希望看到更多的描绘。

这可不是说，它既欠完整，又不感人。它是具有一种魅力，使人爱不释手的作品。它既不用故作惊人之笔，又不平铺直叙。它像一湖春水，反映着天上的云峰变幻。它那些有欠丰满的地方只使我们希望更多看见一些珍贵的东西，而不是感到贫乏枯窘。

在此诗的序言与后记中也都提到它有欠圆满之处，我希望明天会再发现一种或几种底本，有足够的资料，使它更加丰满起来。这也许是可能的。

这部长诗不但给了我美好的艺术享受，而且使我看见历史中傣族人民的一般生活。它使我同情娥并、桑洛这一对真纯相爱的青年，憎恨桑洛的母亲——封建制度的凶恶化身。杀死这一对青年的是那个罪恶的制度。可是，这杀人的制度并没有把人民吓倒。他们创造了敢以生命与这个制度相抗的悲剧。浪漫情调与斗争精神使诗篇飞翔起来。它的情节简单，可

并非平淡无奇。

今天，我们既能把千百年来流传在口头上的娥并、桑洛画在纸面上，印成了书，使傣族以外的人民也得以吟咏享受，又能使今日的男女青年今昔对比，代娥并、桑洛心抱不平，从而加强对 社会主义的热爱。多么幸福，多么美丽的今天啊！是呀，我们今天的各民族团结一致，齐心努力建设社会主义的伟大现实与革命的浪漫精神，怎能不是比《娥并与桑洛》更美着十倍百倍的诗歌内容呢！

载一九六〇年《边疆文艺》九月号

读《套不住的手》

我也曾写过一些篇小说，都不怎么出色。每逢读到赵树理同志的小说，我总得到一些启发，学到一些窍门儿。最近，看到他的一篇新作——《套不住的手》（载《人民文学》1960年11月号），满心欢喜，情不自禁地想写出点个人的体会。

先谈文字：这篇的文字极为朴素严整，不像树理同志以往的文章那么有风趣。可是，从字里行间，我还能看到他的微笑，那个最亲切可爱的微笑。

我不敢断言有还是没有这么一个规律：岁数越大，文字就越严整。我自己确有这么一点经验。由树理同志这篇新作来看，也似乎如此。那么，或许这个规律可以成立。

在年轻的时候，天不怕，地不怕，总以为自己天才横溢，下笔云烟万态。以至年齿加长，写作的经验多了，一来二去就懂得了一点什么叫控制。是的，我不敢重读以前写过的东西——只能叫东西，不敢称为作品。一看便害羞：原来所谓的云烟万态，也不怎么却是乌烟瘴气。

下笔万言，横扫千军的气势是小伙子应该有的，不足为病。谁能控制住青春的花儿怒放，群莺乱飞呢？可是，小伙

子而懂得点艺术的控制，也并不算多此一举。火气太旺，以多为贵，写的太长，不加剪裁，多少也是个毛病。看看树理同志这篇新作是有好处的。他的文字是多么从容而又严整啊！他好像一点力气也没费，事实上可是字斟句酌，没有轻易放过一个字去。是的，我们从字里行间看到他的亲切微笑，可也别忘了他的劳心焦思，一字不苟的极其严肃的工作态度。够了，不再多说这一点。

次谈内容：故事不很复杂——“……陈秉正老汉家里的收入也丰裕起来了。1959年冬天，儿孙们为了保护老人那双劳苦功高的手，给他买了一双毛线手套……”可是，这双手套套不住老人的手。老人是那么热爱劳动，爱动他的一双万能手，手套落得没有用武之地。结果：“……把手套还给满红媳妇说：这副手套还给你们吧！我这双手是带不住手套的！”

这篇作品不很长，而相当细致地描写了不少农村劳动的经验。这些经验非久住农村而又热爱耕作的人不会写出。不过，假若不拿一双手套贯串起来，恐怕就显着琐碎一些。这双手套把零散的事情联缀起来，有起有落，颇为巧妙。事情本来不相干，而设法用一条线穿上，就显出些艺术的手段。

这是一篇手的赞歌。树理同志赞颂了最值得赞颂的！

我看得出：树理同志知道多少多少关于老农陈秉正的事。假若他高兴，他可以写一大本《老农陈秉正传》。可是，他只由手套写到老人的手。有了这双手，我们也就看见陈老人的最可爱的性格与品质。这也就够了，既不需要手套，也无须写一本传记。

那是何等的一双手啊，什么活儿都拿得起来，要劲有劲，

要巧有巧，都作得十分出色。这双手的劳动给陈老人带来丰富的知识，工作的愉快，与老当益壮的光荣—— 年过古稀，还去参加工作，当上先进分子！

多么了不起的手！岂但那双毛线手套套不住，一切困难也都套不住啊！在这里，树理同志热情地颂扬了一位老农在社会主义建设中的最可爱的品质。通过一双最可宝贵的手，他不仅说出我们应当劳动，而且具有说服力地道出劳动是多么可爱，多么美丽，多么崇高。陈老人的手欲罢不能，非干点什么不可！劳动与生活已经无可分开，不劳动就活不下去，多么崇高的生活呀 树理同志没有用任何标语口号去鼓动，可是我相信，谁读了这篇作品都会手痒，想干点什么；同时也会觉到懒惰是极其可耻的。

不过是一双手啊，可是创造世界的不是别的，而的的确确是仗着这么一双手！这篇作品不是小题大作，而是大题小作，篇幅不长，而意义很大。他叫我们看见比什么都更可贵的一双宝物—— 手！谁都有这么一份儿宝物，只看我们是老把它们藏在手套里，养得白白胖胖的呢，还是见着活儿就伸出去，带不住手套！前者是有手的废物，后者是以劳动为崇高的享受。树理同志细致地、生动地，亲切地告诉了我们，陈老人怎么操作，样样得心应手。是的，惯于伸手的人会得到一颗热爱社会主义建设的心！

《套不住的手》这个篇名也极好。树理同志爱给书中人物起外号，在此摹仿一下：我相信，谁热爱劳动，像陈老人那么热爱劳动，谁就有被称为“套不住的手”的资格—— 多么光荣的称号，多么崇高的品质啊！我希望千千万万的老少男

女获得这个称号与品质！

载一九六〇年十一月《文艺报》

《新生》简评

这篇作品的文字简洁可喜！

这恐怕并不是只图文字简洁的结果。我猜想，作者大概是把内容、结构，以及情调等等都想过多少回，而后决定用这样的文字配合上去，以期表里一致，相得益彰。是的，文字本该随着内容、结构，与情调等而有所变化，不应老是“一道汤”。一个作家的文字应有独特的风格。这可还不够。他还须善于变化。他若是写悲剧与写喜剧同出一辙，不加变化，他的作品将会因文字的凝滞而受到损失。内容不许千篇一律，文字也要配合上来，悲则沉抑，喜则活泼，始见匠心。这篇作品的文字的可喜，正是因为作者下了功夫，使内容与文字恰好相称，骨肉停匀。

故事发生在山区里：孕妇难产，左邻右舍和远道而来的“姑娘大夫”，都热情地来帮忙，终于化险为夷，大小平安，山风儿吹送着胖孩子的啼声。篇中的人物都说话不多，有的始终一语不发。简洁的文字恰好表现了山区人民的坚毅寡言。在此，缄默发生了艺术效果。看，那个半夜里背负着“姑娘大夫”趟过河来的小伙子是多么热情助人，多么健壮而又柔和呀。他没说什么话。“姑娘大夫”事后才知道，他是复员军人。他的多作少说正好表现了军人的高尚品质，见义勇为，不虚

张声势。

这或者就叫作含蓄吧？文艺作品，特别是短篇小说，必须讲究含蓄。那位复员军人若是（即使由作者代言）拉不断扯不断地 自报家门，怎样立过功，得过什么奖章，小说必会冗长无力，而且会损害了复员军人的形象。作者林斤澜同志在创作上有了进步，知道了以少胜多，给读者留下些寻味的余地来。由文艺享受上说，填鸭子的办法恐怕不尽合适。

我有这个感觉 :这篇作品好像是一幅我们的传统山水画：有九岭十八弯，有大河，有杏林村舍。只在最合适的地方，勾出几个人物，轻描淡写，甚至连眉眼都不大分明。可是，静中有动，他们都在作着些救急扶危的事情，心中火热，话不多说。他们不多说，作者也不替他们多说。这种毫不夸张的描绘给人留下深刻的印象。干吗去夸张呢，这些人物是人民公社的社员。他们是以社会主义的作风管领着山川，改造着世界，帮助别人与关切别人是理之当然，成为风尚了啊！于是，尽管读完了而不记得人物的模样服装，可是忘不了这整幅图画！在这不多施彩色的山水之间，拂动着像三月的和风似的新风气，社会主义的社会风气。假若这正是作者的企图，我们应当祝贺他的成功！

我们也看得出，林斤澜同志必是深入了山区，热爱山中的一草一木，热爱那里的朴质真挚的父老兄弟，跟他们在一起劳动，诚心向他们学习。他大概是不肯突出地描写某一个人物，因为他爱山区的整体。于是，他就写出这么一篇近似报道的小说。他之所以这么写，也许不由他决定，而决定于山区的景色，与那些可爱的人物。不知道这么说对不对：越

深入群众，连文艺形式也会越丰富，更不用说思想与感情了。新人新事往往要求作家创造新的形式，旧框子不尽适于装上新画片。这并非说，《新生》这篇作品的形式是崭新的，完美无缺的，应当推广的，而是说我们应当有个精神准备：不要完全从旧日的名著里学习形式的运用，而须深入生活，大胆创造。内容决定形式。山区人民的刚毅 而沉默，就使作者控制住笔墨，力求含蓄，有意地不事夸张而尽到颂扬新社会风气的责任。是，作家必须深入生活。假若作者安居城市，不肯下乡，不管他如何富于想像，他也画不出一幅新的山水画来。远远地望着青山，只能杜撰一个山村故事，而且必会大红大绿地尽力涂抹，以掩饰自己的生活贫乏—— 这不会成为好作品！假若作者已经深入生活，有所收获，而不敢大胆创造，也会感到苦痛：他到旧书堆里去找个合适的框框，以便循规蹈矩，有板有眼，像个样子。可是找来找去，找不到一个合适的框子，大为懊恼。本来嘛，他所要写的是前人所未见到过的，怎能找到合适的样本呢！放胆创造才能解决问题！有些青年作家，我知道，越多读古典作品，越不敢动笔，唯恐渎亵了创作的金科玉律。事实上，有生活，敢创造，才是金科玉律！

这可不是说，林斤澜同志创造了一种非凡的形式。我猜想得到，有人会觉得《新生》里塑造人物的方法不大好。我的主要的意思是：希望他和所有的年轻力壮的作家都该热情地、长期地在劳动人民当中扎下根，同劳动，同学习，同斗争，深入生活，大胆创造。这样，他们必能放出更多的文艺鲜花，色香俱美，争奇斗艳！创作的雄心不表现在八字还没

有一撇，就定下写几部《红楼梦》的计划，而表现在踏踏实实地深入生活，不打没有准备的仗。劳动与斗争的经验丰富了，胆子壮起来，才会创作结结实实的作品，即使一时写不出《红楼梦》，能够多写出一些美好的短篇小说也是了不起的事！

载一九六〇年十二月《文艺报》

选择与鉴别

——怎样阅读文艺书籍

吃东西要有选择：吃有营养的，不吃有毒的。

对精神食粮也必需选择：好书，开卷有益；坏书，开卷有害，可能有很大的害。

在旧社会里，有些人以编写坏书或贩卖坏书为职业。有不少青年受了骗，因为看坏书而损害了身体，或道德败落，变成坏人。今天，我们还该随时警惕，不要随便抓起一本书就看，那会误中毒害。至于故意去找残余的坏书阅读，简直是自暴自弃的表现，今日的青年一定知道不该这么作。

特别应当注意选择文艺作品。有的人管小说什么的叫作闲书，并且以为随便看看闲书不会有什么害处。这不对。“闲书”可能有很大的危害。旧日的坏书多数是利用小说等文学形式写成的，只为生意兴隆，不管害人多少。我们千万不可上当。

俗话说：老不读《三国》，少不看《水浒》。这并不是说《三国》与《水浒》不好，而是说它们有很强的感染力，能够左右读者的思想感情，去摹仿书中人物。确是这样：一部好小说会使读者志气昂扬，力争上游；一部坏小说会使读者志气消沉，腐化堕落。留点神吧，别采取看闲书的态度，信手

拾来，随便消遣。看坏书如同吸鸦片烟，会使人上瘾，越吸越爱吸，也就受毒越深。

还有一种书，荒诞无稽，也足以使人—— 特别是青年与少 年，异想天开，作出荒唐的事来。如剑侠小说。我们从前不是听说过么：十四五岁的中学生因读剑侠小说而逃出学校，到深山古洞去访什么老祖或圣母，学习飞剑杀人，呼风唤雨等等本领。结果呢，既荒废了学业，也没找到什么老祖或圣母—— 世界上从来没有过什么老祖和圣母啊！使人不务正业，而去求仙修道，难道不是害处么？

怎么选择呢？不需要开一张书目，这么办就行：要看，就先看当代的好作品。我们的确有许多好小说，好剧本，好诗集，好文学刊物，好革命回忆录……。为什么不看这些，而单找些无聊的东西浪费时光，或有害的东西自寻苦恼呢？生活在今天，就应当关心今天的国家建设与革命事业的大事，而我们这几年出版的好作品恰好是反映这些的。它们既足以使我们受到鼓舞，争取进步，又能获得艺术上的享受，有多么好呢！

或者有人说：新的作品读起来费力，不如某些剑侠小说、言情小说、公案小说等等那么简单省劲儿。首先就该矫正这个看法。在我自己的少年时期，最先接触到的就是《施公案》一类的小说。到二十岁左右，我才看到新小说。读了几本新小说之后，再拿起《施公案》来看，便看不下去了。从内容上说，新小说里所反映的正是我迫切要知道的，《施公案》没有这样的亲切。从文笔上说，新小说中有许多是艺术作品，而《施公案》没有这样的水平。新小说唤醒我对社会

的关切，提高了我的文艺欣赏力。我没法子再喜爱《施公案》。后来，我自己也学习写小说，走的是新小说的路子，不是《施公案》的路子。不怕不识货，就怕货比货。比一比就知道谁高谁低了。我相信，谁都一样：念过几本新作品。就会放弃了《施公案》。

一个研究文学的人，自然要广为阅览，以便分析比较。但是，这是专家的工作，一般人不宜借口要博阅广见而一视同仁，不辨好坏，抓住什么读什么。

现代题材的作品读了不少以后，再去看古典作品，就比较妥当。因为，若是一开始就读古典作品，心中没有底，不会鉴别，往往就容易发生误解，以为古典作品中的英雄人物，不管是十八世纪的，还是十九世纪的，都是模范，值得效仿。这一定会出毛病。不论多么伟大的作家也没有一眼看到几百年后的本领。他的成功是塑造了他的时代的典型人物。但这只是那个时代的典型人物，并不足以典范千古。即使这个人物是正面的人物，是好人，他也必然带着他那个时代必不可免的缺点，不应该也不可能成为我们的模范。是呀，一个十八世纪的人怎会能够成为社会主义建设者呢？正面人物尚且如此，何况那反面人物呢？

阅读古典作品而受到感动是当然的，这正好证明古典作品之所以为古典作品，具有不朽的价值。但是，因受感动而去摹仿书中人物的行为就是另一回事了。这证明读者没有鉴别的能力，糊糊涂涂地作了古代作品的俘虏。

我们能够从古典的杰作了解到某一个历史时期的男女是怎么生活着的，明白一些他们的思想感情，志愿与理想，遭

遇与成败。小说等文艺作品虽然不是历史，却足以帮助我们明白些历史的发展，使我们通达，因而也就更爱我们自己的时代与社会。我们的社会制度是最进步的制度，我们的社会现实曾经是多少前哲的理想。以古比今，我们感到幸福，从而意气风发，去建设我们的社会主义。我们读过的现代好作品帮助我们认清我们的社会，鼓舞我们努力建设社会主义的雄心壮志。有了这个底子，再看古典作品，我们就有了鉴别力，叫古为今用，不叫今为古用，去作古书的俘虏。假若我们看了《红楼梦》，而不可怜那悲 剧中的贾宝玉与林黛玉，不觉得我们自己是多么幸福，反倒去羡幕“大观园”中的腐烂生活，就是既没有了解《红楼梦》，也忘了自己是什么时代的人。这不仅荒唐可笑，而且会使个人消沉或堕落，使个人在社会主义建设工作上受到损失。这个害处可真不小！历史是向前进的，人也得往前走，不应后退！假若今天我们自己要写一部新《红楼梦》，大概谁也会想得到，我们必然是去描写某工厂或某人民公社的青年男女怎样千方百计地增产节约，怎样忘我地劳动，个个奋勇争先，为集体的事业去争取红旗。我们的《红楼梦》里的生活是健康的，愉快的，民主的，创造的，不会有以泪洗面的林黛玉，也不会有“大观园”中的一切乱七八糟。假若不幸有个林黛玉型的姑娘出现，我们必然会热诚地帮助她，叫她坚强起来，积极地从事生产，不再动不动地就掉眼泪。假若她是因读老《红楼梦》而学会多愁善病的，我们就会劝她读读《刘胡兰》，看看新电影，叫她先认清现代青年的责任是什么，切莫糊糊涂涂地糟蹋了自己。

有选择就不至于浪费时间或遭受毒害。

有鉴别就不会认错了时代，盲目崇拜古书，错误地摹仿前人，使自己不向前进，而往后退。

在这里，我主要地谈到文艺作品，因为阅读文艺作品而不加选择与鉴别，最容易使人受害。我并没有验看别种著作，说别种著作不需要选择与鉴别的意思，请勿误会。

载一九六一年《解放军战士》一月号

散文重要

我们写信、写日记、笔记、报告、评论，以及小说、话剧，都用散文。我们的刊物（除了诗歌专刊）与报纸上的文字绝大多数是散文。我们的书籍，用散文写的不知比用韵文写的要多若干倍。

看起来，散文实在重要。在我们的生活里，一天也离不开散文。我们都有写好散文的责任。

据说：“诗有别才”。这个说法正确与否，且不去管它。诗比散文难写，却是事实。散文之所以比较容易写，是因为它更接近我们口中的语言。可以说，散文是加过工的语言。我们都会讲话，而且说的是散文，不是韵文。在日常交谈的时候，我们的话语难免层次不大分明，用字未尽妥当，因为随想随说，来不及好好思索，细细推敲，也就是欠加工。那么，我们既会讲话，如果再会加工，我们就会写出较好的散文来。我想会有那么一天，我们的文化普遍提高，人人都能出口成章，把口中说的写下来，就是好散文。

是的，讲话与散文原是“一家人”。我听过好几位劳动模范的发言。他们的文化程度并不很高，发言也没有稿子。可是，他们说的有思想，有感情，语言生动，十分感人！我相信，他们若能提高文化，一定会不久就成为写散文的好手。

我非常爱听我们的中央广播电台每晚的全国各地联合广播。在这广播节目里，说的都是国家与国际的大事。正因为是 大事，所以必须使人人能够听懂，不能“之乎者也”地背诵古文。同时，它既须字斟句酌，语语明确，还要铿锵悦耳，引人入胜。这就是说，广播的是话，可也是很好的散文。

有的人以为散文无可捉摸，拿起笔来先害怕。不必害怕，人人都有写散文的条件。我们说话要说的清清楚楚，明明白白，这就有了写散文的基础。我们写信、写日记，听报告时作笔记，都是练习写散文的机会。不要刚一提笔，就端起架子来说：我要写散文啦！是呀，我小时候在私塾里读书，每逢老师出题叫学生作文，我便紧张地端起架子，不管老师出什么题，我总先写上“人生于世”，或“夫天地者”，倒好像“人生于世”与“夫天地者”是散文的总“头目”！后来，有人指点：你试试看，把想起的话照样写下来，然后好好从新安排一下，叫那一片话更有条理，更精致些，你就无须求救于“夫天地者”了。我这才明白，原来我心中就有散文的底子，它并不是什么天外飞来的怪物。对，我们人人有写散文的“本钱”，只看肯不肯下些功夫把它写好，用不着害怕！

与此相反，有的人的胆量又太大，以为只要写出一本五十万字的小说，或两本大戏，就什么都解决了，根本用不着下功夫学习写散文。于是，他写信，写的乱七八糟；日记干脆不写，只写小说或剧本。不难推测，一封信还写不清楚，怎能够写出情文并茂的小说与剧本来呢？不把散文底子打好，什么也写不成！

有的人呢，散文还没写通顺，便去作诗。我不相信，连

一封信还写不明白，而能写出诗来——诗应是语言的精华！不错，某个诗人的诗确比散文写得好；可是，自古以来，还没有一位这样的诗人：诗极精采，而写信却胡里胡涂。我看，还是先把散文写好吧！诗写不好，只不过不能发表；信写不明白，可会耽误了事！

对，我们不要怕散文，也别轻视散文。散文比诗容易写，但也须下一番功夫，才能写好。不害怕，就敢下笔。一下笔，就发现了困难。有困难，就去克服！把散文写好，我们便有了写评论、报告、信札、小说、话剧等等的顺手的工具了。写好了散文，作诗也不会吃亏。散文很重要。

载一九六一年一月二十八日《人民日报》

喜剧的语言

喜剧与相声不同，它不全仗着“说”。可是，拙笨呆板的语言必使喜剧减色，不管剧情有多么好。喜剧的语言必须足以支持喜剧的人物与情节。这很不容易作到。

我试写过喜剧，不大成功。在进行习写喜剧的时候，我遇上许多困难。在这里，我只就个人的经验谈谈喜剧语言的一些问题，不敢全面立论。

我们首先要注意到：知识分子的幽默与讽刺往往离不开掉书袋，把“莫名其妙”说成“莫名其土地堂”便觉得很俏皮。其实，这一点也不俏皮。挖苦人家把“李逵手使大斧”念作“李达手使大爹”便觉得讽刺的很够味儿。其实，这只是挖苦人，一点也不高明。是的，自古以来，文人编的笑话，多半是“莫名其土地堂”之类的。真正的好笑话是人民的创作。文人会掉书袋，人民却从生活中找到笑话的资料与语言。我们在联欢会上说的好笑话多来自民间，而不来自文人编辑的什么笑话选集。文人编造的好笑话与好相声并不多见，因为他们总是咬言咂字，耍弄字眼儿，既没有丰富的生活，也不掌握活的语言。我们既须从人民生活中找到喜剧的素材，更须从人民口中学到活的语言。掉书袋至多只可偶一为之。

老派文人爱掉书袋，新文人又或者难免耍学生腔，其病

一也，都是生活不够丰富，语言脱离了生活。秀才圈子里不会产生 活泼明快的喜剧语言来。不要把喜剧语言只当作语言问题看待，语言与生活是分不开的。

喜剧最足以显露作者的才华：随机应变，见景生情，随时拿出既明快又深刻的惊人之语来。这必须有丰富的生活作底子。生活不丰富，往往就磨豆腐似的，绕来绕去，求得幽默或讽刺的效果。那不会有好效果。喜剧的语言是要一碰就响的。拉锯式的语言只能起催眠作用。

不要想起一句漂亮话来，就视同珍宝，非用上不可。喜剧的语言须密切配合人物与情节的发展。若是孤立地只珍惜一句话，而忘了人物与情节，不管那句话多么漂亮，也没有什么好处。话到，人物到，情节到，才能够起立竿见影的作用，或使全堂哄笑，或令四座点头。在我修改剧本的时候，我不惜把很得意的句子删去。情节有所更易，语言也得跟着改变。这须狠心割爱。

歇后语用在合适的地方不无作用，但切忌不管在什么地方，非用上不可。在我们日常生活中，歇后语的确有些用处。因此，适当地用在舞台上，也确是既俏皮又亲切。可是，无论怎么说，歇后语总是借来的，不是我们创造的，用得不适当或太多，反倒露出我们只会抄袭，令人生厌。我看过一出话剧，其中的每个角色都爱说歇后语，倒仿佛是歇后语专家们在开会议。这应加以控制，勿使泛滥成灾。

以前，我往往贪用土话，以为土话俏皮，可以增加喜剧气氛。自从推广普通话运动开始，我逐渐减少土话的利用。多思索思索，普通话照样能够支持喜剧。语言本身并不分喜剧

的与悲剧的两类，只看我们怎么运用。

最忌低级趣味！为要逗笑，稍不留神，即趋下流。我们今天的喜剧应负有提高语言之责。风趣不是诟骂，逗笑不可一泄无 余，失去含蓄。幽默不是乱开玩笑，讽刺也不是对人身的挖苦。假若悲剧的语言是月晕晴雷，风云不测，喜剧的语言便应似春晓歌声，江山含笑。它使我们轻松愉快，崇高开朗，热爱我们的语言！

要写好喜剧的语言很不容易，我们都须下一番苦功夫！

载一九六一年一月三十日《文汇报》

习写喜剧增本领

实在令人高兴：近几年来我们全国各地上演过许多许多为群众所喜、得到好评的现代题材的话剧、歌剧，与戏曲！

在这些现代题材作品里，戏剧的冲突多半是由人民内部矛盾所引起的斗争。这种斗争当然以团结为归宿。可以说他们的结局是喜剧的。

在世界戏剧史里，一向把大团圆称为喜剧的结局。我们以“团结”代替了“团圆”。“团结”比“团圆”高明得多，进步得多！我们全国人民正在斗志昂扬地创造新的历史，我们的戏剧当然也阔步前进，推陈出新。

我们的那些具有新的喜剧结局的作品可不都是喜剧。有的作品里，斗争非常强烈、严肃，到最后一刻才出现了大团结。这当然不能通体都用喜剧的手法去写。有的呢，人物与情节已有喜剧的苗头，可也没试用喜剧的手法去写，结果呢，就难免显着束手束脚，使人只看见那些苗头，而看不见鲜艳的喜剧花朵。这未免可惜！

我想，应当使那苗头生长起来，开花结果。多写出几部好喜剧来不会是坏事！有的人爱看悲剧，有的人爱看喜剧，爱好无法强同，剧作者却应多面供应。我们的喜剧还不很多，可是并非没有苗头，而且是个崭新的苗头——以团结代替团圆，

以集体的携手前进代替了个人的诸事如意。

从剧作者来说，试写喜剧的确足以增长本领。使一个具有喜剧苗头的作品发展成为皆大欢喜的喜剧，需要把人物写得更爽朗一些，语言更生动一些，情节的安排更巧妙一些。这是很有益处的练习。喜剧比悲剧需要更多的舞台技巧。我们的戏剧创作，应当由思想与技巧两面提高！

我们的儿童剧也嫌太少。儿童剧一点不比“成人剧”容易写。它需要极简单明快的语言，很多的动作，和适合儿童心理的幽默与风趣。先学学写喜剧必大有助于创作儿童剧。

在戏曲里，我们有很出色的喜剧。可是，这种杰作多数是传统节目，新创作的还不多见。这值得我们注意！有许多生、旦名手，有新戏可演，可是名丑摸不着新的好戏，显显身手。应当使百花开放得更多样！

在曲艺里，相声最难写。相声不是一个剧种，但在语言技巧上有与喜剧相通之处。一段相声须由作者与演员屡屡加工，才能够逐渐充实，处处有“包袱”。这足见凡是带有喜剧性的作品都需要很高的技巧。

我自己习写过相声与喜剧，都未成功，一来是自己在思想上与生活上都很贫乏，二来也是技巧不高。好吧，就让我们多试试喜剧，增长我们的本领吧！

载一九六一年三月十日《剧本》二、三月号合刊

健康的笑声

今天的相声已与解放前的大不相同。这是因为：党的领导、关切，与广大人民的鼓舞，使相声演员们都感到幸福，从而要求自己在思想与业务上争取进步，逐步提高。人的思想进步了，艺术也就跟着起了变化，听众的笑声越来越爽朗健康。

更可喜的是相声演员有了后起之秀。仅以北京而言，这几年来已有了马季、赵振铎、赵世忠等广受欢迎的青年们。

马季被认为侯（宝林）派相声的继承人。这有特殊的意义。侯宝林先生对相声技术有所创辟，自成一家。他不甘保守，勇于尝试，不但敢说敢写新节目，而且对旧段子也敢涤旧翻新，加以修改。他的语言已是一种新的相声语言，不但力避粗野，而且善用新时代的语言引起新的谐趣。他对相声的推陈出新作出了贡献。马季继承这一流派，会对相声的发展与提高起些作用。各派的风格应当不同，可是对发展与提高须一致努力。侯派后起有人，使人看到推动相声的提高与发展的新生力量。

马季年轻，技艺还未臻成熟。但是爱好相声的广大群众都对他期望甚高。我想，以他的才力，若能不断努力提高思

想与文化，他的成就是未可限量的。

在业务上，我们也希望他勤学苦练，更结实一些。比如说：侯宝林先生在相声段子中学唱的京戏与地方戏，不仅照样儿唱出来，而且极有韵味。他对戏曲下功夫钻研过，能够入弦上板。我不知道马季下过这么大的功夫没有。他若是仅以摹仿侯老师为能事，那就不易青出于蓝，超过老师去。当然，这只是举例而言，该下功夫的固非仅此一端。

赵振铎也是大家所喜爱的青年相声演员之一，肚子里宽，技巧好。他会很多传统节目，虽然也时常表演新段子。恐怕是因为他的老底子厚吧，我总觉得他的表演方法还欠新颖。在台上，他似乎有点过于矜持，不大自然。这是我个人的一点感觉，不一定正确。

赵世忠是个很难得的捧哏的。在相声界里，我们常常听到："你说吧，我给你量着点。"此处，"说"即是逗哏，"量着点"即是捧哏。这个词儿非常恰当。是的，捧哏的实在掌握着一段相声的尺寸。他必须稳当，不随便出声。他必须严守纪律，把起承转合的带有关键性的字句精确地、严密地递出去，尺寸差一点也不行。同时，他还要不使观众觉出他立在那里，不过是个"配角"，可有可无。不，他的语言、表情，必须与逗哏者紧密结合，虽然他说话不多，可是使观众觉出他的分量，无可轻视。捧哏很难！今天，我们相当缺乏捧哏的好手。大家都重视这位年轻而稳练的捧哏者，也希望他层楼更上，成为第一流的青年相声演员。

北京还正在培养一批青年相声演员，我们希望在不久即能看到新的人才出现，使我们听到更多的好相声节目，欣赏

新的技巧与风格，发出更多的健康的笑声。

载一九六一年三月二十五日《人民日报》

三　　多

北京的曲艺有三多：曲种多，节目多，变化多。以言曲种，土生土长的，如京韵大鼓、梅花调大鼓、单弦牌子曲、快书、相声、莲花落、北京时调、太平歌词等等已然不少，又善于接纳来宾，使在北京安家落户——几十年来，北京的杂耍班社即把河南坠子、山东犁铧、西河、奉调等都列入演出的项目中，演员各尽所长，观众各取所好。

节目多：单就牌子曲而言，就不知有多少岔曲和整本的“玩艺儿”。在清代末季，曲艺的票友很多。他们不但会唱，而且每每自己动笔编写新词儿，成为风气。我生在寒家，自然无暇及此，可是连我也有几家亲友不但好唱，而且会自己编制曲词。可惜，这些作品在“民国”初年已经丢失了很多！

变化多：同一曲种，唱法各有不同，衍为流派。刘宝全的京韵大鼓与白云鹏的不同，德寿山的单弦又与桂兰友、群信臣的不同。唱法不同，就各需适合于自己表演技术的曲本，也就非随时创制新词儿不可。假若刘宝全需要《三国》与《水浒》的故事，白云鹏就托人写《红楼梦》中的片段。德寿山多取材于《聊斋》，群信臣则需《五圣朝天》与《高老庄》等滑稽故事（滑稽单弦恐已失传）。流派变化之外，还有形式的变化：如拆唱快书、拆唱八角鼓，彩唱莲花落等。这种拆

唱即是曲剧的萌芽。《翠屏山》本可由一人独唱，改为拆唱则三四演员分扮杨雄、石秀、潘老丈等。演 员各奏一种乐器，且作简单化装。由独唱改为拆唱，势必添上许多话白，而这些话白多半参用相声的技巧，以期生动活泼。这样一来，有不少曲子就变成滑稽小戏了。

解放前夕，北京的曲艺衰落下去，许多老演员因贫困而转业，或死去。不少曲艺形式与节目没有传下来。这真可惜！

解放后，在党的关怀与领导下，北京的曲艺得以复活，而且有了新的发展。今天，又及时地挖掘出不少传统节目与形式来，有利于百花齐放，推陈出新。这是曲艺界的一件喜事。这几天北京曲艺团所演出的，如拆唱八角鼓、打莲厢等，二十岁左右的青年们或者还是第一次看见。

节目多了，形式多了，我们才能多所参考，便于推陈出新。以北京的曲剧说吧，在初一尝试的时候，大家的眼睛多半是看着戏曲与话剧，取得参考。那时候，谁也没有想起彩唱莲花落或拆唱八角鼓来。因此，不管演员们如何努力（他们真下了工夫），所演的曲剧或近于话剧，或近于戏曲，而没有作到叫人一看，就是曲剧。它缺乏着一点由曲艺而来的特殊风格。假若当初编剧、导演与演员都想到了拆唱八角鼓呀，也许一下手就能独成一格，不至于既像话剧，又像戏曲，而不充分像由曲艺发展而来的曲剧。这并不是说，我们应当放下已有的曲剧，而改演拆唱八角鼓。不是！我想今后再编新曲剧的时候，若能参考拆唱八角鼓等，对于树立曲剧的独特风格，一定有益！同样地，借鉴于传统的双黄，而另编新的，双黄还是打击敌人的很好武器。又如：从前的相声演员，几

乎都会唱太平歌词；现在呢，几乎已成绝响。我想：若是演员们有时候也恢复旧法，既说且唱，唱些新编的幽默小段儿，未必不更活泼有趣。滑稽大鼓也许久没人演唱了，我觉得有编写新滑稽段子的需要。还有，打莲厢是且歌且舞的，若以传统 的歌腔舞步为基础，加以发展，叫小姑娘们表演，一定很有趣；若能运用到曲剧里需要歌舞的地方，或者也能生色。

我想的不一定都对，我的高兴却是人同此心的。看到许多消沉已久的曲艺形式与节目重现在舞台上，丰富了我们的文艺享受，同时又能有助于发扬传统，推陈出新，谁能够不高兴呢！我们一致感谢党的英明领导，并热诚地去贯彻百花齐放、推陈出新的方针！我们要使今日北京曲艺的三多远远超过旧的三多，既多且精！

载一九六一年四月六日《北京日报》

风格与局限

风格有无局限之弊？

答：也有，也没有。

作者以一成不变的风格，去应付不同的内容与形式，难免有成有败。适者成功，不适者失败，这便是局限。

文学史中亦有相反的例子，如莎士比亚。他以自己特有的风格写悲剧，也以自己特有的风格写喜剧，应付裕如，似无局限。

不过，莎士比亚这样的作家较少。一般地说来，风格既由个人的才能、生活、文学修养等等而决定，总会或长于此，或长于彼，有些局限——但不是不能克服的。

不应当因局限而放弃风格，或轻视风格，百花齐放，风格是各种花的特有的光彩与香味。

即使承认风格有所局限，作家也不该不去多方面尝试。“文武昆乱不挡”是作家应有的雄心。文学修养包括着多方面尝试。作品可能失败，功夫却不亏人。这次失败，下次就会有些进步。诗没写好，而或有益于以后把散文写得更精练。

当作家的风格已成，而欲多方面去尝试的时候，他有两条路可走：第一是不论内容与形式如何，他打定主意，不变原来风格。第二是详察默虑，怎样发展风格，适应新著。

前者若是出于不考虑内容与形式的要求，只图写起来方便，多半失败。反之，若是出于自信与努力，呕尽心血，力求运用自 己的风格，出奇制胜，可能成功。

后者亦有二途：一是风格有所变化，求得新的发展。二是借取一些别人的手法，拼拼凑凑，以期便于表现新的内容。前者高明，后者虚浮。

夏衍同志的《革命家庭》获得很大的成功，衷心致贺！特别使我们高兴的是他不甘于老写《林家铺子》，而愿多面尝试，大显身手。我们应当向他学习，都立雄心，树大志，要求自己文武双全，“昆乱不挡！”

他的风格一向是平林淡远，秋叶初霜的那一种。有人颇替他担心，能否写好白色恐怖中的《革命家庭》。他敢于尝试，得到成功！

在这个尝试中，他没采取不管内容如何，只图自己笔下方便的态度。他力求以自己的风格，适应革命的内容，苦心经营，取得胜利。这足以证明：只要真下功夫，风格的局限是可以突破的。以一部革命故事影片来说，《革命家庭》是独具风格的好片子！夏衍同志的风格不但没有损伤了革命的内容，反而给影片以干净利落的特色。

假若一定叫我挑毛病的话，我有下边的不成熟的意见：夏衍同志似乎没有完全相信自己的风格，而借来一些东西，支持斗争场面。影片中那一些武打的场面，我仿佛都在别的影片中看见过，略欠新颖。我想假若夏衍同志完全相信自己的风格，这些场面会别具匠心，另有特色。在白色恐怖中，作者只从人所尽知的烧文件、转移工作地点等等下手，使人觉

得那些革命战士只有招架之工，并无还手之力。夏衍同志向来会用深入浅出，以小见大的手法。他会以一句话，或一个小动作，表现革命者在万分危急之中，仍有办法打击敌人。可是，他似乎忘了他的拿手戏。于是，这部片子里就缺少了一些革命浪漫主义的气息。片中某些革命者似乎太老实，忠诚而缺乏气魄。有人说，看了这部片子觉得压抑，喘不过气来。假若这说的正确，恐怕不是因斗争的惨酷而来，而是因为革命浪漫主义的气氛不够。

这是不是也与风格有关系呢？有关系。能不能克服呢？能！夏衍同志在编这个剧本的时候，我看得出来，并没老气横秋地只顾卖弄自己的风格。要是那样，他就不会写出这么成功的剧本来。这是无可驳倒的事实！他是眼盯着剧本内容，运用自己的风格的。他这次既能成功，也就能获得更大的成功。他下了苦心，去制造故事中的生活气息，使人从一般的生活中看见革命生活。可是，他没能以百分之百的自信心，通体以自己的风格处理一切，以至有的地方只泛泛地交代，不能丰富观众的想象；有的人物本可发出更多的内心光彩，而只从表面上滑了过去。不过，我相信，有了这次的经验，他会学到怎么信任自己的风格，从而发展之，既不失他原来的长处，又能于关键所在之处，画龙点睛，增加些革命浪漫主义的光芒。我预祝夏衍同志不断劳动，取得更大的胜利！

载一九六一年四月《电影艺术》第二期

题材与生活

题材问题恐怕就是写什么的问题，产生这个问题是件好事，这反映了人民对作家的要求和领导对作家的关切，以及作家的向上心。在资本主义国家，写作是为了卖钱，不发生这个问题——进步作家是例外。我们今天正在建设社会主义文学，社会上既万象更新，作家们当然都想写教育性政治性较强的作品，不愿写记忆中的陈谷子烂芝麻，而想写些新的题材来歌颂社会主义。这是人同此心的。我在过去的几年中是这样自期的，今后还要这样做。新的题材我不愿放弃，不会因为讨论题材问题就改变这个做法。不过以后我也许要写旧的，如历史题材和反映旧社会生活的作品。新的旧的都写，也是两条腿走路。这样我就更加从容了，不至于因为写不出现代题材的东西而焦急了。

我过去写新题材没有写好。这与生活有关。我从题材本身考虑是否政治性强，而没想到自己对题材的适应程度，因此当自己的生活准备不够，而又想写这个题材的时候，就只好东拼西凑，深受题材与生活不一致之苦。题材如与自己生活经验一致，就能写成好作品；题材与生活经验不一致，就写不好。我写话剧《青年突击队》就因为这个原因写的很差。青年突击队这个题材固然重要，我对它却不熟悉，只到工地

去了几次，无法写好。因此，我们应在生活上给作家创造条件，让他们自己去写，自己 去选择题目。如赵树理和柳青同志，他们长期在农村中生活，所以写出了好作品。赵树理同志长期“镇守”太行山，我却终年呆在北京，今天到柳树井，明天去东四牌楼，生活不够，而创作欲望很强，写作颇勤，勇敢可嘉，却没有考虑到自己是否能扛得动那些活儿。我觉得领导上提供题材线索是可以的，问题在如何叫作家去深入生活，和给予从容写作的条件。即使老作家，也要有生活才能写作，没有生活便不能点铁成金。所以首要的问题还是解决深入生活的问题。

题材应是自己真正熟悉的材料，作家可以从各种不同的角度来阐明题材的意义，也就形成了不同的主题。相同的一个题材，莎士比亚写过，本生也写过，而主题却不相同。我们有些作者没有充分的创作准备，作品的主题思想并不是自己从生活中反复思索得来的，而是把政策当作主题，却又不知道政策是怎样得来的。这样写成的作品只是拿一些临时找来的材料来拼凑，硬安上一个主题，怎么能够写好呢？我写话剧《义和团》的时候有些体会：本来这个题材可以有各种解释，可以从各方面去选材。因为我父亲是被洋兵所杀，所以北京虽有些人不喜欢义和团，我可是另有感受，因此要写这个剧本。我感到中国的农民很勇敢，不甘做奴隶，如果受压迫，就要揭竿而起，这就是这个剧本的主题。我过去写的几个剧本，也有先定主题，临时找材料的，正如一件“富贵衣”，没有做到天衣无缝。有时要突出主题就喊几句口号，好象告诉读者说，教育意义就在这里！有时就让支部书记出来

说几句话，也为了点明主题！因此我看到自己写的剧本中支部书记讲话，就感到特别难受。主题应当是水到渠成的东西，生活丰富是最重要的。

题材与作家的风格也是有关系的，熟悉了题材，才能产生 风格。作家总是选择与他的创作风格一致的题材来写。我就写不出斗争比较强烈的戏。因为天性不是爱打架的人，而且又没有参加革命斗争，所以写起逗笑，凑趣的东西就比较方便一些。我喜欢笑，写悲剧就不大合适。题材、体裁、风格都是有关系的。因此，应当是，谁写什么合适就写什么，不要强求一律。顺水推舟才能畅快。同时也与劳逸结合有关。如果要我关起门来写悲剧就很困难，对健康也许有些损失。所以应多写一些对自己适合的、自己愿意写的东西，也预备写一些虽然现在不熟悉但却可以去熟悉的东西。写新事物，也写旧生活。有人老是写一样的题材也无所不可。有一招就拿出一招来，总比一招也没有好一些。大家都拿出自己的一招来，也就百花齐放了。

现在还有一些老作家没动笔，应当动起笔来。有的青年作者写了一部作品而失败了，不要灰心，不可以一部作品论成败。写了作品没成功也可以得到锻炼。这次没写好，下次就可能写好。三个剧本没写好，也可能利用这三个剧本的材料写成一部小说。长篇写不成就写短篇，小说写不了就写散文，写总比长期搁笔不写好。要经常增加本领，有了本领即使是别人出题也能写出好文章。

载一九六一年《剧本》五、六月号合刊

谈《阴阳五行》

今年四月号的《人民文学》登载了一篇相声——侯宝林、郭全保口述的《阴阳五行》。友人叫我对这个加过点工的传统节目发表点意见。我想起来下面的一些话。

就我的一点写作经验来说，相声是极不容易写的。据我看：《阴阳五行》这一段，以语言来说，赶不上《大保镖》等传统节目；以形象来说，也不及最近发掘出来的《打牌论》那么生动。可是，若是叫我去写它，我须费很大的力气，还不一定能够写得出来。相声极不易写。我不愿夸大地说：它比短篇小说或独幕剧更难写。可是，我的确知道：在近几年来大家写成的大量相声段子中，值得保留下的并不很多。这就难怪有的人说：现在的相声不招笑！对，相声之所以难写，就因为它必须招笑，而且要在短短的十分钟或一刻钟里招许多许多次笑。这真难呀！买票去听相声的人，收听广播相声的人，都是为开开心，笑一阵。假若他们听完了相声而直吸鼻子，掉眼泪，便是个小小的悲剧。这么一说呀，我就觉得《阴阳五行》这一段，还应当算作很不错的节目。它能够招笑，它是相声，值得保留。

今天我们的相声演员与相声听众，在政治觉悟上，都有了很大的提高。不要说含有毒素的，就是那专为招笑，而无

理取闹的段子，演员们就不肯表演，听众也不愿意去听。今天的相声比解放前的干净多了，健康多了。可是，这不应当解释为相 声可以放弃招笑，表演者瞪着眼背诵政治论文，听者紧张地边听边写笔记。不该这样。相声总该是相声，它说多么高深的道理，也须以幽默出之，使人在笑中领悟，潜移默化。我们可以用相声的手法谈政治，而不能用政论手法写相声，文体不同也。若是只知其一，不知其二，便难免笼统论事，以金木水火土来“研究”苹果和山里红了。谈到这里，我就可以说：《阴阳五行》这个节目并非全无教育意义！它只是没在篇尾郑重声明一下：“这段相声确有所指，就是说，思索事情，观察世象，万不可笼统地用一个框框，牵强附会，一以贯之。请大家回去，要细细研究、讨论。”是的，这段相声的确没作这个声明。可是，任何相声都不该这么声明明！这也就是相声难写的原因之一。它须设法用偏锋、侧击等等技巧，使人随听随笑，到最后拿出最可笑的“底”来，演员方好在掌声中下台。若是说到最后而严肃地声明一番，解释几句，恐怕他们便僵在台上，下不去了！

载一九六一年六月二十六日《文艺报》第六期

文章别怕改

文章别怕改。改亦有道：谨据个人经验，说点不一定是窍门的窍门儿。

改有大小，先说小改：

写成一篇或一段须检查：有无不必要的“然而”、“所以”等等，设法删减。这种词儿用得太多，文笔即缺乏简劲，宜加控制。

往往因一字一词欠妥，屡屡改动，总难满意，感到苦闷。对此，应勿老在一两个字上打转转，改改句子吧。改句子，可能躲过那一两个字去。故曰：字改不好，试去改句。同样地，句改不好，则试改那一段。此法用于韵文，更为有利。写韵文，往往因押韵困难，而把“光荣”改为“荣光”，或“雄壮”改为“壮雄”，甚至用“把话云”，“马走战”来敷衍。其实，改一改全句，颇可以避免此病。

泛泛的形容使文章无力，不如不用。文字有色彩，不仗着多用一些人云亦云的形容，那反叫人家看出作者的想像贫乏。要形容就应力求出色，否则宁可不形容，反觉朴实。

有时候，字句都没有大毛病，而读起来不够味儿。应把全文细读一遍，找出原因。文章正如一件衣服，非处处合适，不能显出风格。一篇文章有个情调，若用字造句不能尽与此

情调一致，即难美好。一篇说理的文章，须简洁明确，一篇抒情的 文章，须秀丽委婉。我们须朝着文章情调去选字造句，从头至尾韵味一致，不能忽此忽彼。尽管有很好的句子，若与全篇情调不谐，也须狠心割爱，毫不敷衍。是呀，假若在咱们的蓝布制服上，绣上两朵大花，恐怕适足招笑，不如不绣。

以言大改，则通篇写完，须看看可否由三千字缩减到二千字左右。若可能，即当重新另写一遍，务去枝冗，以期精炼。若只东改一字，西删一句，无此效也。初稿写得长，不算毛病。但别舍不得删改。

还须看看文体合适与否。本是一篇短文，但乏亲切之感，若改用书札体，效果也许更好，即应另写。再往大些说：有的人写了几部剧本，都不出色。后来，改写小说，倒成功了。同一题材，颇可试用不同的文体去试试。个人的长处往往由勤学苦练，多方面试验，才能发现，不要一棵树吊死人。

载一九六一年《上海文学》七月号

从盖老的《打店》说起

《武松打店》是一出小武戏。一出小武戏而能叫人看过之后久久不忘，一闭眼就看见武松的神威与形象，实在不简单！盖叫天老夫子所演的《打店》就有上述的效果。因此，即以此为题，说几句话。

1、盖老的《打店》已演了几十年。我们今天（盖老1961年夏来京表演）所看见的《打店》是几十年来逐渐加工的结果，正像梅兰芳同志的《醉酒》、马连良同志的《四进士》那样，都是随演随加工，多少年不曾停止，精益求精，日见完整。这种加工是细致的，稳当的，并不叫观众忽然吓一跳。大刀阔斧的修改，容易吓人一跳，而吓人一跳并不见得就是拍案叫绝。因此，我以为我们给戏剧与戏曲加工不妨稍慢一些，细致一些，逐渐地把值得保留的节目一丝不苟地磨成无瑕的美玉。这种加工的办法是：既不求一下子就把戏改完，也不因差不多了便不再管它。在这种加工的过程中，演员的意见是应当重视的，因为演员最珍视他所演的戏。他爱他的戏，如爱他的子女！别人不易有此感情。

大概每个剧院、剧团都有一些曾经公演而因某些缺点，放在了一旁的节目。我们似乎应当查一查家底，看看这些节目，可否再加加工，使它们复活。一部作品，写成不易，随便放

弃，实觉可惜。对剧作家来说，最大的鼓励便是演出他的作品。翻一翻箱底，我们十多年来的家当或者并不十分寒酸。演出些因小疵而放弃了的节目，作家受到鼓舞，容或就会又生产一批新作品。

许多传统剧目必须加工。可是，忙中有错。刀斧齐下，有时候就把老根儿也砍掉了。特别是戏曲：台词、舞蹈、歌唱等等多半是密切结合在一处的，一不留神，本想割去盲肠，却把大肠也切去了！耐心些，细致些，一定有好处。加工是不容易的，我们必须全面考虑，不宜卤莽。若是动一回手术就死一个，便不大好办了！

以言话剧，切勿因加工而损伤了原著者的风格。有的作家的风格如行云流水，我们若把他的作品勉强加上一些极为热闹的场面，便不合适。

2. 盖老的《打店》，戏虽小，而是那么完整、精采，使人看了，有“宁吃仙桃一口，不吃烂杏一筐”之感。我们改戏似乎有个偏向，越改越大。是呀，假若现在我们要给《打店》加工，我猜呀，我们可能首先叫孙二娘足踢八杆花枪。对，现在几乎所有的武旦戏，都须打出手，踢八杆枪。看，《盗仙草》本是一出小型武旦戏，有它自己的风格。可是，现在也得大打出手，跟《泗州城》一样热闹了。一出戏有一出戏的风格。不重视这个风格，而一律踢八杆枪或十六杆枪，则风格混同，都成了一道汤。《盗仙草》因出国演出，加上些打出手，情有可原。但是，因此而使每出武旦戏都作踢枪比赛，似乎便是只知其一，不知其二了。盖老的武艺超群，可是他决不把《恶虎村》的武打搬到《打店》里来。若是《恶虎村》与

《打店》一模一样，我们何必去看这两出戏呢？看一出就够了啊。

“戏不够，神仙凑”是老办法。新办法呢，往往是“戏不够，武打凑”。剧情并不怎样，怎么办呢？来一场大开打结束了吧。而且，由我这个外行来看，大开打又往往差不多，看着都有点像《雁荡山》。一遇上水斗，必有一个武生，手抡极大的大绸旗，另一人随旗翻跟头。看第一次，这还颇新颖；再看一次，就感到抡旗者全力挥动，并不怎么美。赶到看见第三出戏里又有它，便有点厌烦了。我一点也不轻视十几年来戏曲改革的功劳，可是我也必须说出：因沿相袭，你抄我，我摹你，多少是个毛病。拼凑不利于百花齐放、风格独创。盖老之所以为盖老，就是在于他每一出戏的武打都是按照剧情与人物性格去安排的。他创造了自己的风格，也重视每一出戏的风格。

武打而外，唱腔也有相互“捋叶子”之弊，甚至在一出戏里，把许多新腔都召集了来开会。这样，一会儿西皮，一会儿二黄，东拼西凑，唱者费力不讨好，听者每感闹得慌！腔调创造必须依据剧情与演员才能，依词置腔，使人赞叹。不是顺手拾来，成为杂脍，便算尽职。一出戏有一出戏的特殊风格，因而武打、歌唱也都应随着，有自己的风格。我们不希望每出戏都变成《十八扯》！我的话也许有点夸大，请原谅！看过盖老的《打店》，留在我们心里的是完完整整的《打店》，不是任何别的一出戏。若是盖老不考虑《打店》的情节，而把全盘武艺都拿出来，既耍大刀，又耍花枪，连两个解差也出来给孙二娘扔过去八杆枪，恐怕呀《打店》必打得乱七八

糟，只见刀光枪影，不见武松与孙二娘了！

3、梅兰芳同志在介绍盖老的时候说（大意）：一位演员的表演技术是由少到多，又由多到少的。这话对。三十多年前，我看过盖老的戏，那正是多的时候。解放后，我再看他的戏，已是炉火纯青，到了少的阶段——一手一式都是千锤百炼出来的。我想，这是艺术修养的一个规律。文艺工作者大概都是如此：初学时，本领少，欠丰富，故须多学广见。此由少而多也。到了中年，本事多了，渐知收敛、控制，于是由多而少。不知自己的本领少，不够用，马马虎虎，得过且过，则不去要求多。一知半解，必误大事。不知选择与控制，则不能由多而少，由繁而简。

文艺创作恐怕也是如此。青年作者，意气风发，下笔自会蓬蓬勃勃，有浪漫气息。可是，今日有些青年作者的作品，却干巴巴的，缺乏排山倒海之势。假若这是因为他们知道的少，则应力求多知多懂。假若他们知道的已不少，而不敢驰骋，恐怕就另有原因了。这就是说也许有人不许他们放开笔，而要求他们少说一些，别出毛病。这不大对！少年老成，在修身上也许不是坏事。以言创作，不敢放手，就见不出才华。一下手就拘谨，到了中年晚年怎能由放而收，由繁而简呢？青年们应该昂首阔步，以下笔如有神自许。不应该以少出毛病，束手束脚，代替出奇制胜，显露才华。青年时不能生龙活虎般地去创作，而瘦小枯干，如不见阳光的小花，到后来也就要收敛而无可收敛了。收敛，控制是第二步。放胆写作是第一步。四十年前的盖老并不像今天这么简练，精确。正因为盖老当年蓬勃焕发，学的多，拿出来的多，所以今天才会从

容选择，巧妙安排，以四两破千斤，处处控制，招招深厚。我们须学他的简练深厚，也须学他的多才多艺。

4、盖老的武戏，不仅运用舞台上的开打套数，他学过很多本领。在《打店》中，有许多地方是从武术中吸取营养，而后融会贯通，成为自己特有的技巧。我们今天的学习条件很好。可是，以我自己来说，知道的很少，很欠渊博。要知道，不博就难专，文艺工作特别如是。练习写诗足以使散文简练，画几笔画则更能观察入微。知道些音乐，有助于歌词写的精致，明白些音韵学，则制谱更能依字配声。我们应当多学些东西，切勿轻易以专家自居，而所知有限。文艺工作者团结得很好，但似乎缺乏彼此交换本领，互为师生的机会。我们应当创造这种机会，连领导人也要 来参加讨论与学习。

5、《打店》是京戏节目。看了盖老的《打店》，我们更爱京剧了。我仿佛觉得近来有人好像对京戏失了点信心，特别是在各省地方戏来首都表演的时候。假若这是真情，我们实在不该如此！不错，各处来京表演的地方戏的确有好戏与特殊技巧。可是，京戏自有它的深厚传统与独到之处。我们应以盖老自期，经常学习，不断创造，使京戏更加美丽。我们应当向各剧种学习，但不应有自卑感。京戏是个了不起的剧种，我们有责任使它蒸蒸日上，欣欣向荣，不宜失去自信。事在人为，盖老能够把一出小武戏——《打店》，演得那么出色，我们也应把自己的戏演得越来越好。只要我们肯勤学苦练，便没有理由轻看自己与京戏。别的剧种越好，我们才越须与它们竞赛。

我也希望北京的评剧、河北梆子、曲艺与曲剧、话剧、木

偶戏、皮影戏、杂技等等的工作者都鼓足干劲，以勤学苦练加强自信，都能层楼更上，更好地为人民服务！

载一九六一年七月《戏剧报》第十四期

对曲剧的发展说几句话

在北京曲剧发展的初期，我写了《柳树井》。那时节，还没有人晓得曲剧到底应该怎么写。我也不晓得。所以我写的只是一出小歌剧，并没有什么特异之处。连我写的词句也没有特别照顾到曲艺中常用的曲牌子的形式。写成之后，曲艺演员们才把我的词句收拾了一下，纳入曲牌之中。这样，演员们分担角色，化起装来，并用单弦中的某些曲牌子连续歌唱，便成了曲剧。

事实上，这只是用曲牌演唱的小歌剧。

它的长处是：曲牌子较为平易，利于说唱，一听就懂，不像歌剧那么腔新调异，较难领会。

它的短处是：曲牌子不太多，难以表现各种表情。就是曲牌中较比难唱的也不便利用，以免腔儿太多，难唱而不易懂。这样，曲牌子的连唱，在音乐性上，就不如歌剧那么强，那么完整。

现在，曲剧已为群众所喜。那么，在音乐上，是应仍旧把一些曲牌子接连起来呢？还是应当多方面吸收曲调，或在原有曲牌子的基础上，创制新谱呢？这是一个问题。

在表演技术上，曲剧既是新兴的剧种，它不能不向话剧、歌剧、特别是戏曲，去学习。当它表演现代题材剧目的时候

就学话剧动作。当它表演古代故事的时候就学歌剧或戏曲的身段。它一时不易创造出自己的表演技术。

可是，它应当多多少少有自己的演技。

在我写《柳树井》的时候，因为不晓得曲剧到底应是什么样子，所以我就只想看歌剧，而忘了从曲艺本身上想办法。前些日子，我看到北京曲艺团挖掘出来的传统节目，如彩唱莲花落和拆唱八角鼓等，我才恍然大悟。假若当年我没忘了这些传统节目，很可能就会把《柳树井》写得别有风格，不只像个小歌剧。至少，我会发挥一些曲艺中的幽默与讽刺，像彩唱莲花落那样——在话白中，它有时候利用相声的手法。彩唱莲花落的身段，有时候也采用戏曲的，可是故意夸大，别有风趣。拆唱八角鼓亦如是。是的，假若我们细细分析这些传统节目，也许能够在剧本的结构上，在表演技术上，都能独辟风格，不专摹仿别的剧种了。这或者能产生独立不倚，自成一家的节目，叫人一看，只能叫它曲剧，而不是别的。这点意见对不对，我不敢说。

载一九六一年九月十九日《北京日报》

谈谈文艺创作的提高问题

—— 在中国作家协会内蒙古分会召开的文艺座谈会上的讲话

同志们，从前我曾参加过一次座谈会。在那次会上，我一句话没说，话都让大家说了，我非常高兴。今天也希望大家都谈谈，把会开得活跃些，热闹些。

今天我本没什么准备，但是非常高兴，因为老朋友见面了，格外亲切。

一个多月前，在北京开了关于文艺工作的座谈会，我们这里前些天也召开了同样的会议，传达了北京会议的精神，所以今天我就不再谈它了。今天我想谈谈大家最关心的提高问题。

过去这些年来，我们的文艺创作有很大的成绩，这是不能否认的。今天的要求是我们怎样创作的更好。周扬同志常说："我们要求划时代的伟大作品。"我们都是搞创作的，我们不能满足现在的水平。来时见了几位同志，他们提到怎样布置作家协会后半年的工作，首先应安排作家生活，进行创作。当然，这也不是一下子都能解决的，须根据具体情况，先抓重点。为什么我要提到这个呢？就是希望内蒙也根据作家的具体情况安排一下，假若现在还没作安排的话。

第二个重要措施是，约一些人坐在一起好好谈谈创作问题。据闻：赵树理同志希望约十几个写农村生活的作家在一起座谈座谈反映农村生活的问题。规模不要过大，有谈的就谈，没谈的 可以游山玩水。这是个好办法。我希望这里的作家也分头讨论一下，能把讨论结果写出来就更好。我们应当多讨论创作问题。

我们现有的一些有名的戏剧、小说，也还不无缺点，首先是写的过大。如《林海雪原》是我很喜欢的一本书，故事性很强，但稍欠精炼，起码可以删减几万字。还有些作品内容很丰富，但不易念下去，语言还欠推敲，应当加工。这是创作上的一些普遍问题。

我们往往发表了几篇作品，就骄傲自满，不愿听取别人的意见了。如果我对某一个作家说：你的语言还很差，他可能会不高兴，这不好。当有人说我们的作品有什么缺点的时候，我们要好好想一想，设法提高。大家认真地讨论讨论创作问题，以诚相见，可能指出彼此的缺点。

党给了我们充分的机会到生活里去，但我们的生活经验还是很狭隘的。我们体验生活不只是为了写某一件事情。作家的生活经验积累是一辈子的事，今天积累的经验也许多年以后才能用上。我们的文艺修养总显得不够丰富，古代文人最起码也掌握了琴棋书画等等。苏东坡能写（苏体字直流传到现在）能画（他善画竹）又长于诗词与散文。我们呢，本事实在很小。我们的四大名旦的修养相当丰富，他们都能写，能画，都懂音乐。不久前逝世的大艺术家梅兰芳同志，他的行头之所以那么美，就因为自己会设计，他会绘画。我们中

国人本来是最富于审美力的。看我们历史的绘画、建筑、磁器等，都多么美丽，可就是我们的文工团的服装往往不大体面，甚至只是红裤子绿袄。我们的艺术修养不够。

盖叫天老先生今年已经七十五岁了，前些天还来北京表演，他只往台上一站，人们就说他是活武松。其实谁也没见过武松啥样。因为他从绘画、雕塑中吸收了很多东西，去塑造舞台形象，所以才使观众感到他就像武松。我们搞文学创作的人，兴趣也应是多方面的。

鲁迅先生的学识十分渊博，他知道多少东西啊！他能写诗，能写散文，能写小说……他深通历史，文学史……所以他是一代的大师。希望大家别整天抱着稿纸发愁，我们须丰富我们的生活与学识！

我自己很惭愧，知道的东西太少。看了文工团的歌舞，我说不出好处何在，没法子写出批评文字来。我想今天在座的并不只是写文章的人，有各方面的同志，希望大家彼此能多交流一些经验与知识，成为良师益友，把我们的知识领域扩大一些。

我们现在写的歌词，往往使作曲者无法下手制谱，因为写词的不懂音乐。也有的作曲者表达不出歌词的意境，因为作曲者不懂诗词。所以我希望各协会之间要多来往，互为师生，提高艺术修养。一部大作品的作者必须有丰富的修养，广泛的知识。

我希望大家趁年轻时好好学，特别是现在不同于战争年代，条件非常好，必要力求多知多懂。不要说我专写诗，或专写小说，苏东坡诗写得很好，散文也是一大家。鲁迅先生

也是极其渊博的。

昨天的《内蒙古日报》上刊出了我的几首诗，诗写得非常不好，但就是写这样的诗对我也有好处，它使我在写散文时应该知道些怎样简练。

从前考举人要既考诗又考散文。今天，作家协会也应该考一考我们，看看写诗的人会不会写散文，写散文的人会不会写 诗？业余作者更是这样，不要忙于写小说、写诗，把日常来往书信与日记、笔记先写好，这就是锻炼，我接到过很大很长的稿子，可随稿寄来的信就没写明白，很难想象他的作品里能够说明问题。基本工一定要下，基本工不够的今天就应该补课。比如有些同志白话文已经写得很好了，那么对文言文怎样呢？毛主席的诗词里没有什么新名词，但他表达了新的精神。同时毛主席的散文写得又那么好。恐怕是正因为他的诗写得好，所以他的散文才写得那么精炼。

有一天我去参观了某博物院，一位负责解说的同志，向我提出了个问题：他说："这里陈列的尽是古代的东西，我不懂古文，解说起来很困难，怎么办？"我告诉他，利用业余时间可以多读读《聊斋志异》一类的作品，这样会促进你欣赏古文，对古文会感到兴趣。的确，多读古文，慢慢地你就会感觉到，为什么写白话文也应该简练。旧体诗词我们现在也出版了好些种，可以念一念，不懂的暂且放过去，懂的就立刻背下来，这并不太难。

我写散文要一边念一边写，一篇文章不知要念多少遍，而且请朋友们听听，人家觉得不错了，我才寄给出版部门。这便是从念古诗念古文中学来的。比如一段文章中，第一句有

了一个“了”字，第二句又有一个“了”字，第三句又有一个……这不就成了“了”字会议了吗？又有时候，一句话写了五十多个字，念起来喘不过气，我就把它切成二三短句。这样边念边写，可以叫做“出着声音”写作，既考虑了文字通顺与否，也知道了人家听起来爱听不爱听。我希望大家多听听广播，特别是每天中央广播电台的联播节目，他们把词句安排得很好，既通俗现成，又有声调之美。

我们的传统戏曲中，有很好的节目，但词句往往粗糙。找些 作家帮忙修改修改吧，又不容易，因为有些作家，不懂言韵。我曾提议，把愿意搞戏曲的作家调到北京，学学古体诗词，这计划可能实现。

毛主席的著作里，常常引用一些典故，我们往往不懂，也不知出自何处，这是因为我们知识不够。希望大家能使古文成为创作白话文的助手。

其次，要要求自己能写出风格来。我们大家写的东西很多，但往往是一个味道。无论艺术的那一部门，没有独特的风格就不能出色。风格需要怎样形成呢？我认为：首先写作品不是泛泛的记录。假若我们只跟在劳模身后追问：姓甚么呀？哪里人哪？多大岁数呀？告诉我几句地方话呀……记下来以后就进行写作，大概不可能写出好东西来。不经过自己思索、创造出来的，就不会有风格。要出语惊人，就要表达出自己的感情，自己的想法，自己的笔调。这样的文章才会是独具风格的。

这里又联系到提高思想水平问题，如果作家本身思想水平不高，和别人想法一样，怎么能写出高出一等的作品呢？

同时，也要提高艺术表现能力。说相声需要先找到“底”，否则就下不了台。写文章也一样，要先找到“底”再下笔。我们都有这么个经验，写一篇文章，开了个头不行，再开一个还是不行，写到中间，废话也还不少。假若我们找到结尾是什么，写起来就有个目标了。所以弄清了结局是什么，再从头写，就不会绕湾子了。也可能原需三千字的文章，用一千字就可以写成了。好文章是从它开头的第一句就使人感到有玩艺儿，愿意读下去，而且感到前后呼应，越读越舒服。一篇文章写了一万多字，光引证别人的就有九千多字，一会儿是杜甫怎么说的，一会儿是苏东坡怎么说，人家都说过了，何必我们再说呢？写文章要争取与众不同，我的想法、看法、写法与别人的不同，这就是风格。风格又主要表现在文字上。我们要有这样雄心：自己既是思想家，又会运用文字，要认真的想，又表达得极好。泛泛的形容不要用。最好的散文不一定处处形容。假如要形容，那就要惊人独创。因此，就需要多知多懂。要知道写一篇文章是需要多么多的知识啊，《战争与和平》如此，《红楼梦》也如此。《红楼梦》中为表现贵族生活的奢侈，把吃什么，穿什么都写出来。我特别感到我们今天新诗与散文中的形容太单调枯窘，这就坏在我们知识不丰富上面了。我们须深入生活，这是必要的。同时，还要把生活面打开，不要老追逐着一个人，一件事。文学工作者必须多知多懂。也要学习中外的古典文学作品。

主席让我谈谈自己的写作经验，在这方面我没什么可说的。假如说我有一点长处的话，那就是每天动笔，每天写。我的事情很繁，社会活动也很多，但无论怎样，除非万不得已，

总要抓住时间写作。这里也有一个毛病：往往对一件事物没深入了解就写，所以写出来的很肤浅。发表的也太多，有些作品还很不够成熟。

我觉得写作总是练习，发表不发表并没关系，写的不好应该扔掉。古代诗人有到处题诗的习惯，这有坏处：把人家好好的墙壁都乱划拉了。可是这也说明一个道理：既是文人嘛，就应到处、随时写作。写得多，有的发表了也有的扔掉，就是今天扔掉的，说不定将来那篇文章中还会用得上，而且很好。所以说工夫总是不亏负人的，下多大力量就收获多少。

另一方面，我什么都写，多方面下工夫。鼓词、相声，——什么也写。这样写作，能够多交朋友。因写相声就认识了相声演员。自己不高明的地方就会受到指正，这不是有很大好处吗？比 如写喜剧台词，如果能学学相声演员怎样掌握语言的分寸，技巧，效果就会好。我写的多，什么也不专，这不足为法。但因方面多，也得好处。

我还有一个缺点，就是写新人差，写旧社会的人好些。这是因为接触老一辈的人多，对新人只是浮光掠影，抓不住。今天一切都在发展，人也在迅速变化，我们熟悉千百个工人才能创造出一个成功的工人形象，熟悉千百个农民，才能创造出一个成功的农民形象。我对新社会的生活不够深入。

不要认为我们服务的地方（机关，学校……）就没有什么可写的。只要深入就有的可写，这样做，也会使我们写作的题材丰富。不留神观察，才会感到没的可写。我们不仅要有生活根据地，更要多熟悉人。要多交朋友。在朋友中间做个好朋友，才能听到心腹话。熟悉人不能急，要把线放长，多

多积累，正因为对人不够熟悉，所以有些作品中，光有事而没有人。

要勤，要不怕累，写了改，改了再写，实在改不好也不要泄气。本事是从勤学苦练中得来的。

初学者可以做个学习规划：可以从写日记开始，把自己看到的东西，能最简单地、如实地记下来，就是本领。日积月累，这就是宝贵材料。这样的练习就是记录生活，是创作的原材料。

某些青年作家,写了两篇东西以后就再也写不出来了。这不奇怪，因为他积累的东西就够写那两篇东西的。积累的少，写的就不能多。如果一个人对什么都不感兴趣，什么也不爱，什么也不积累，而只想写出东西来，怎么可能呢？

一个作家要爱生活，爱生活的各方面，当然对敌人是要憎恨的。我的意思是不要把自己局限在一个小圈子里。我们要生气勃勃，热受祖国，热爱人民，上知天文，下晓地理，对一草一木也 要穷其究竟，博闻广见，作个多才多艺的文艺工作者，写出出色的作品来。

载一九六一年《草原》九、十月号

《郝寿臣脸谱集》序[①]

总结老一辈表演艺术家的经验很重要，应该多做，快做。

我们敬佩京剧净色前辈郝寿臣先生，敬佩他在表演艺术上一丝不苟的严肃态度，敬佩他的大胆改进的革新精神。把他的勾脸艺术纪录下来，大有文献参考价值：它足以说明继承和发展关系的脉络，又能在教学工作上起些作用。当然，这不过是郝老表演艺术的一个组成部分，不可孤立看待；可是，关于脸谱的科学性整理，这还是第一次；开个头大有好处。

此工作始于一九五七年，一直继续到现在，我总是高兴地关心着他的进行。在工作进展中，我还去看郝老怎么勾脸。我觉得他的勾法和绘画有不少相通之处。他很注意章法：如曹操的壮年和衰年两谱有高勾与低勾的区别，李逵脑门的圆光稍小以便显出天庭饱满，都很有考究。他也注意笔法，连勾个眉子或眼窝，亦层层施墨，深浅有序；小至画几根鼻须，也将笔伸入鼻孔，由内而外，用力挑出。他的笔墨时时变化，渲染则泼墨生晕，勾勒则惜墨如金。这是民族风格极强，务期充分表现人物性格的艺术。这些地方都值得青年演员用心

① 《郝寿臣脸谱集》一九六二年中国戏剧出版社初版。

钻研，认真学习，不只师其法式，且须探索其何以富于神采的原因，也就是学习他的在继承传统的基础上不断革新创造的精神。

载一九六一年十二月三日《北京晚报》

舞台花甲

我们正在北京庆祝周信芳同志演剧生活六十年纪念。演剧生活六十年，这是多么了不起的事啊！这是何等的六十年啊，中国发生了多么大的变化—— 从有专制的帝王到了人人平等的社会主义啊！在这六十年的前一多半中，中国是风雨飘摇，多灾多难，演剧生活差不多就是战斗生活。那稍掌握不稳舵的，便会随波逐流，伤害了自己，损坏了演剧生活的尊严。是呀，烟酒女色，处处陷阱，稍一不慎，身败名裂；暴政淫威，步步网罗，争取进步，即是罪状！想想看，这一时期的演员中，有几位活到六十岁，更不要说演剧六十年了！只有像周信芳同志这样的演员，矗然屹立，不向一切恶势力低头，深知演剧即是战斗，才能够出淤泥而不染，在乌云满天的时节，挺身而出，运用戏曲，宣传救亡图存的大义。我们首先应向他的这种坚贞不屈的道德品质学习！

以言表演艺术，周信芳同志是一位革新家。他的扮相、服装、做派、唱腔，无一墨守成规。他要求自己随时革新，不断创造。旧底子不厚的，不易成为名家。旧底子很厚的，又易偏于保守，自谀师傅。周信芳同志的根底极深，而并不以此自限，他的眼注视着各种新兴的艺术，他的心关切着社会的变化与政治动向。他知道光继承传统而不事革新，便是不

忠于艺术，便不能满足社会上的革命要求。他知道表演技巧的重要，可并不关起门来，为创腔而创个新腔，或纯为华美而设计一套新行头。不是这样。他 注重演技，创造许多表演方法，自成流派，为是使思想内容更能形象化，更能感动人，以便加强戏剧的移风易俗的作用，扩大爱国嫉仇的影响。他一眼看着社会，一眼看着舞台。他要求自己编演的剧目，政治性与艺术性相得益彰，深入人心。他极讲技巧，而不偏重技巧。他关心政治，而不以化装演讲代替戏剧。

因此，麒派之所以为麒派，既有独创的技巧，又包括着关心社会，扩大戏剧影响的远见与热情。有此远见，故周信芳同志虽已见近古稀，却仍在发展自己的演技，仍孜孜不息地编演新的节目。他不满足于过去的成就。在今天，他要为社会主义建设服务。有此热情，故虽演小戏，如《投军别窑》，他也别出心裁，不同凡响。只要他肯演，什么戏都有他自己的演法。

是的，周信芳同志演戏，总是由后台把戏带出来，总是由心灵深处把字句吐出来。他的永远严肃认真地演戏，叫我们看出来，他是把舞台工作看成最崇高的事业，六十年如一日。他全身是戏，全力演戏！他扮演的是古人，而要鉴古训今，收效于今日。这样，我们若是只从技巧上，一招一式，力务摹拟，遂自号麒派，是买椟而还珠矣。

借着这座谈的机会，我衷心祝贺：周信芳同志健康愉快，年近古稀，而青春常在！

载一九六一年十二月《戏剧报》第二十三、二十四期合刊

学一点诗词歌赋

有没有这样一个问题：有些剧作家由于对政策了解不够，对生活不够熟习，戏是写出来了，改了又改，演员有意见，导演有意见，朋友们有意见，各方面有意见，只得全力以赴的再改下去，来容纳龄方面的意见。力量都花在这上边，而把语言的艺术性忽略了。我个人就有这样的体会，有时根据大家的意见改了，十之八九不如原句。一改之后，只求思想正确，无暇顾及语言，而思想与语言骨肉相关，不可分离的。

假如有上面这种情况，我希望今后各方面提了意见之后，再给剧作家一些时间，经过思考之后再改，不要一个人提了意见，就很紧张。有时候，戏上了，深夜十二点，忽然来了个电话，说："这句话不太好吧！"就连夜找演员商量改词。这样匆忙修改出来的语言还能好吗？因为一句词儿，原来作者写作时是有一种系统的思想在支配的。

还有一个情况：作者太忙了，人离开了，为了接受各方面的意见，导演、演员改动了两句，如田汉同志的《文成公主》，忽然戏里有个老太婆说了句："哟，你瞧！""哟，你瞧！"这是现代北京老大娘的口气，怎么由唐朝的妇女说出来呢？！这有点滑稽。田汉同志的语言本来文艺性很强，这一改就残破了。

改是完全可以的，希望今后不要随便改。应该给予作者较长的时间好好考虑，把语言尽可能弄得更好些。

还有这样的情况：一个戏故事性、舞台技巧都很好，就是经不起看第二遍，当你第二次闭着眼睛琢磨舞台语言的时候，并没有什么味道。为什么当初又能让它同观众见面呢？因为舞台技巧和故事性不错，所以读剧本时听的人也觉不错，就是没考虑到剧本语言在舞台上的文艺性，也没考虑到虽然票卖的不错，文武带打也很好，语言却是干巴巴的，没有味道。这种戏演到一个时间，再拿下来，加加工，告诉作者戏是有了，就是语言不够味，要作者注意通过语言提高剧本的思想性、艺术性。只讲语法正确，缺乏回味是不够的。

现在剧评家很客气，不去提、也不好意思提这个问题。我希望剧协组织内部座谈老老实实说真话，帮助作者提高语言的艺术感染力，好让观众欣赏语言之美。

剧作家应该如何培养，这也是个问题。年青的剧作者除了写剧本外，会不会作诗？散文写得如何？有没有广泛的文艺修养？我认为要专拿写话剧来练习语言是不够的。郭沫若、田汉、曹禺同志他们的文学艺术功夫是很深厚的。都是先有诗词歌赋的才能和修养作基础。郭老语言的根底就很深，田老的旧体诗是我很佩服的，丁西林、曹禺同志对外国的作品如莎士比亚等名家的语言很有研究，能阅读原文，精通翻译。

常常听到十五六岁的小孩说："我也要写剧本！"也可能写出了戏，语言却是干巴巴的，一句凑一句，变化很少。光靠写剧本练习语言是不行的。应该先有文学语言的基础才行。《文成公主》、《蔡文姬》有许多优美的诗词，如果是某些作者

就不能动笔，要歌不能写歌，要诗不能作诗。话剧的语言，有人认为全是白话。这是误解。不少老作家的语言运用了古典语言的节奏，抑、扬、顿、挫，铿锵有声，很有韵味。

希望剧协、文联组织大家补课，练功。青年剧作者有才能，语言功夫还不到家，就可以请名家来念念，分析优秀的戏曲、话剧剧本。诗、散文也要能够对付。这样才能在语言上提高。

我说的都是老实话，要帮助青年作者提高，请一批老先生教教诗词歌赋，找几个古今中外的好剧本批注一番是很有必要的。

载一九六二年一月十日《文汇报》

本固枝荣

——对天津市爱好文学的青年的一次讲话摘要

很高兴和同志们见面。实在太忙，没有时间准备有系统的讲稿，只好把不久以前我在北京作过的两次讲话的大意再说一说。请大家原谅。

我时常接到青年们的信，总是问：小说怎么写？剧本怎么写？他们大概是想用小说、剧本来练习写作。这当然是一个办法。不过这一个办法并不太妥当。想一想十几岁的一个学生，生活经验很少，怎么一下就能写好一部小说或是剧本呢？当然，也有个别的天才；但很少。我们最好不以天才自居，要老老实实地下点功夫。

建国十二年来，我们青年的创作有很大成绩。但也不无缺点。缺点之一，恐怕是没有充足的基本功。一本小说，一个剧本，内容很充实，固然很好，但它究竟是艺术作品，必定要完整、精练、美丽。如果缺乏语言的基本功，就会把事实都写下来了，却写得不漂亮，不简练。这就是缺点。我们不要一开手就急于写小说、剧本，先要把第一项工作准备好：打好基本功的底子。

我们小时候念书，得对对子。老师说“风”，我们对“雨”。对对子跟写小说，距离自然很大。掌握了写对子的本

事，也有好处。要写对子，就要很仔细地分析每一个字，风是自然现象，雨也是自然现象，性质相同；风是平声字，雨是仄声字，声音不同，恰好平仄相对。这样慢慢地学习，就逐渐掌握了文字的运用。平仄弄不清楚，很多地方我们愿帮忙而帮不上。譬如戏曲里的唱词要合辙押韵，这就有个平仄的关系。你不掌握，写的词不合辙押韵，唱不了，人家便不要。我看过这么一本小说，里面引用了一副对联，居然把上联安成下联了，因为作者没有明白：对联上联的末一字，一般的说来，应该是仄声字，下联的末一字应该是平声字。旧体诗、戏曲、大鼓书等都有规则，这些规则都与平仄有关。对对子，只有汉字才可以这样做，七个方块字对七个方块字，五个方块字对五个方块字，整整齐齐，声音、字数、字的性质，都是对着的。能对对子，我们再去写戏曲、鼓书等的词儿就方便多了。我并非提倡大家都去学对对子，我是为说明：我们应当从实际出发，先练习写小的东西，基本的东西。

最有益处的是要随时记东西，不让笔记本闲着。天天记，什么东西都记：记一个人，一件事，一段话。写小说难在把一件事情说得那么圆满，又那么简单，没有记下事的本领，就差不多没有法子写小说。小说是把好几个人、好几件事穿插在一块的，我们若连一件事还记不清楚，怎么能把好几件事都安排好呢！所以先得练习记一件事情。我们古代的那些大散文家的文章往往就是记一人或一事。一篇只有几百个字，但记得很简练、生动，现在学校里还拿这些文章作课本。当然，这样的短文章不能够代替小说，小说要更广阔、更复杂，但是，有了记下所看见事情的本领，对以后写小说必有很大益

处。写剧本就更难了。小说中介绍一个人，可以慢慢地描写：衣着怎样，心里想什么，模样如何，话剧哩，人一上来就说话，动作，不像小说那么方便。剧本里的人一上来就有完整的形象，只凭一说话就让人知道他是个什么样的人。这真不容易。即使有很好的记录的本领，还怕不易写出剧中的人物，何况没有呢。基本功是不可缺少的。请同志们都买个本子，刮风也记，下雨也记。下雨有什么值得记的？将来你写一篇小说，需要描写一种雨，也许是春雨，也许是暑天的暴雨，还许是秋天的凄雨……。你没有记过，就写不成。记多了，才会三言五语勾出一个人物来；记多了，才会把复杂的事情扼要地记下来。这样才能描写得生动，形象，逼真，让人相信。我年青时，不但记，还画呢！譬如晚霞，它变化万端，一会一变，不易记住，就画下它来，为将来写小说留下资料。创作不是凭空来的，是由真正的生活经验来的。我说的这个办法是笨一点，慢一点，但是结实可靠。

在预备写文学作品之前，应当先把文字写通顺了。戏曲演员必定得练嗓子，练武功，想写东西，必须把语言搞通顺。这就是咱们的基本功之一。有些古人留下了日记、笔记、书信，成为我们宝贵的文学遗产，到今天我们还拿它当课本。这是因为他们写得好，基本功深。写日记、记笔记、写信，一方面积累了生活经验，同时也是练习文字的机会，不可轻易放过。信写不通，而能写出美好的小说，是不大可能的。

练习文字时，我以为什么形式都应练习，散文也写，韵文也学，古人常用“诗词歌赋无所不通”来赞美会写文章的人，这就是说各种形式，各种文体他都会写。要作一个作家，

须这样什么都会，才会相互为用，以全助专。我作不好诗，但也常写写作为练习。只有练习写诗，才能真知道什么叫做简练。这样做，诗虽没有写好，可在写散文时知道了怎样简练。简练是写得少，而包括的东西多。诗就是概括力量大的，非简练不可。练习写诗，才会懂得：简练是多么不容易！我们小时学散文，也学对对子。对对 子非简练不可，不能让上下联一只靴子一只鞋。旧体诗的难写也就在这儿，要讲对仗。学一学写旧体诗的办法有好处，它能锻炼我们用五个字说出许多字的意思来。所以古人把作诗叫做“呕尽心血”。这样为为难，无形中会使散文写得更简练些。我不是提倡大家每天都对对子，写旧体诗，不是！这是一种锻炼，写好写不好没有关系，功夫是不会白费的。我们练习写作的面儿要宽些，都学学，都动动，在文字上狠下一番功夫。当然我们不能专在文字上打圈圈，说文学就是文字，但是文学作品的文字毕竟是要美好的，哪一部伟大的古典文学作品不是内容那么丰富，而语言又那么美呢！两方面都好，才是好作品。

怎样叫简练呢？从诗里，无论是新诗还是旧体诗，我们可以得到使文字怎样简练的办法，可以学习。在写诗的时候，必定要在许许多多字里挑选出一个最好的字，写散文时，很容易随便抓一个字放上就算了。诗有严格的限制，很难办，要想尽法子用上那个最好的字，也许想一天，也许想一个月，找到它，就可以代替许多字，简练不光是字少，是一个字包括的意思多。我们不是常引用王安石的“春风又绿江南岸”这句诗吗？王安石先用了“又到”，“又过”，“又满”等等，总觉得不好，末后才想到“绿”字。用了这个字，诗就活了。它

包括了春风一来，地暖了，草绿了……这么多的事，叫我们看见一幅春的图画。这就叫简练。作诗必须这样做，诗之所以比散文难，就在这儿。所以必须在基本功里包括学习点旧体诗，把李白、杜甫、白居易、陆放翁的诗翻一翻，这些都是我们的宝贵遗产。旧诗里，有的用了许多典故，很难懂，可以暂且放过去；能够明白的，就记下来。事实上，用了很多典故的诗不一定是好诗，好诗多是仿佛脱口而出，非常鲜明、清楚，意思又非常深刻。它很容易背诵，因为合辙押韵，跟歌儿似 的。慢慢你就明白：古人用字是怎么用的。不要照抄，要按照那个精神去自己创作。简练是能以少包括多。这里包含着一个问题：就是用字要有选择。“春风又绿江南岸”的“绿”，是许多字中选择出来的一个。写文章不要犯平均主义，哪个字都是好字，随便拿过来就用。字是要经过挑选的。因此，你必须掌握很多的字，这就需要多念书了，古典的诗呀，词呀，戏剧呀，都翻一翻。文字以外，这也和生活丰富不丰富有关系，生活丰富了，就会选择：写这一件事，反映的内容少；说那一件事能反映更多的东西。所以简练是由丰富而来，文字要丰富，生活要丰富。不丰富就无从简练。

简练，是说的话少，而包括很多的意思；是用一个字而包括几个字的意思；写的这件事，比别的事更典型些，可以反映出较多的内容与更深的意义来。我们在文字上要多练习，各种形式都练习；要多看，各方面地看。生活上也是如此。你在城市里去逛街，只要注意，便可看见许多东西。譬如：到街上看看鲜花铺，看看那些花如何美丽，将来你描写一个美丽的姑娘，想要拿花作比喻便能用上。如果你只知道莲花，第

一回用莲花形容，第二回形容还是莲花，那不成“莲花落”了吗？在工作以外，革命斗争以外，还要多关心、多注意各方面的生活。要做一个文人，首先得是个极活泼、极有生气的人，交友多，明白的东西多，然后，笔底下才能从容不迫。现在有些文章就是干巴巴的，小胡同赶猪，直来直去，就是生活不够，把文学看得太狭隘，以为文学作品就是把一件事照样记下来就成了。不是！一段事情，真事本是如此，到了我们手里，就要把它说得富有艺术性，生活的真实跟艺术的真实不是完全一样的，艺术是加工，让别人通过它能够看到最鲜明的形象，明白不少事情。所以，大家的生活趣味要广泛一些，念念古诗，读读外国语，看看赛球……让生活知识丰富起来，再加上文字有表达能力，就能写出好的东西。我们应当利用现在这么好的条件，对基本功多注意，多练习，我想，我们的创作是会更繁荣的。

怎样写才简练呢？再介绍一个办法，就是在动笔之前，先要决定这篇文章要给读者总的印象是什么。譬如春天去游山玩水，要写一篇文章，描写这座山，那便须决定是描写山上的植物，还是写它的风景、古迹，或写它的地质变化呢？要抱住一角写，文章就简练，不会罗里罗嗦一大堆了。写东西时，必须首先决定这个。我常在报纸、刊物上发表一些短文章，别的好处没有，只是叫大家觉得清楚、简练。那就是因为我抱住一个问题说，需要说八句十句就行了，就写八句十句，不多说，不扯到旁边去。这样，文章就简练了。如果要写今天这个大会，也要先决定写哪一方面。写会场的气氛，就要写得热闹，有多少人，大家急于求知……。或是写一个听

讲的人，就该写他怎样注意听讲，精神怎样集中。这样写就会简练。不然，东一句西一句，就杂乱无章了。同时文章要有虚有实，互相陪衬。譬如写这个会场，写出文章的热闹气氛，也要放上几句实在的，如发言人提出要多练基本功，大家都很赞成。这样有虚有实，文章就活了。总之，要决定文章里主要的是什么，太实了，让它虚一点；太虚了，让它实一点，像山水画似的。老画家傅抱石同志的笔墨很浓，惯用泼墨，二三十年前，他告诉过我：我画的很黑，难处就在想来想去，在什么地方留下点空白，有了这个空白，就不显得黑了。这是他的秘诀。是呀！画得黑，留下点空白，就显得空灵了。作文章也是这样，要有一个总的目的，要给人什么印象；同时要叫虚的实些，实的虚些。要安排好，哪是主，哪是副。小说、戏剧都如此。

再说一件事情：对描写的对象要知道得全面。譬如要写逛动物园，光写老虎不写别的，容易简明。但是，对于老虎本身，就得知道的多，顶好知道它的全貌。越知道得多，越能够写出带总结性的句子来。我们现在写的东西，为什么人家读了印象不深，就是因为我们对所写的东西只知道那么一点，都写进去了，而没有一种带总结性的句子，让人记住。毛主席说“美帝国主义是纸老虎。”这一句是总结性的，里面有很多的真理，让人永远记住。毛主席知道美帝国主义的各方面，才写出了这样的名言，知道得多，写出来才能惊人，让人明白，这个东西的本质是什么，解决问题。《后赤壁赋》里有这么两句：“山高月小，水落石出。”自从有了这句话，多少多少画家画过这个景。这八个字，小学生都认识，可是写

出了山川全景，成为一幅图画。知道得全，才会写得深，才能够给人以不可磨灭的印象。我们写作时，要有这种怀抱，这种志愿。如果人家知道的我知道，人家不知道的我也不知道，那还干什么去写呢！要独创，自己得深知。所以在决定写一篇东西之前，到底对要写的东西知道多少，须检查一下，不必忙着写。知道一分而勉强写出八分，就没有分量。假如知道十分，便能从容选择，那就会非常结实。

应否写得细致的问题。描写不是要求简练吗？简练不妨碍细致。细致是真正看到了别人看不到的东西，不是泛泛地把什么东西都介绍出来。大家可以去听听评书，《杨家将》啦，《呼家将》啦，故事大家都知道，但是这个先生跟那个先生说的就不同，功夫就在细致，人们平常不注意的事物，动作，先生们都知道。写得细不要紧，细，是人家不知道的你知道，人家疏忽的你注意了，并且把它写得生动。这也就是我刚才说的，真要知道的东西多，才能写得细致。有好多东西，脑子里想要这么说，可是怎么说也 不对。当你想形容的时候，不知道需要多少知识，才能形容出来，让人看到具体的形象。我们现在就是知道得太少。只有经常地积累经验，将来写东西时才能形容得好。

我们经常说：内容决定形式。但是反过来，有时候，非用某个形式不可的时候，也会影响内容，发生另一种效果。前些日子，郝寿臣老先生去世了，我写了一篇短文追悼他。材料是我早已知道的，但要把它放在一篇追悼文里，便须考虑怎样安排。我决定通过观众的眼看郝老先生从年轻一直到老是怎样发展的。这样，我没有明说他是人民演员，可是全篇

的事实都证明大家是这样看待他的。这就叫文章的效果较好了些。假若是另一形式，我便不这样写了。所以，有某些内容，就要找一个合适的，好的形式，把它容纳、排列进去。这要费一番思索。一篇小说嘛，可以用第一人称，也可以用第三人称；可以用日记体，笔记体，也可以用通信体。我们就要想想：这个材料最好用哪一种形式。在运用形式上，大家应当多读一点书，了解各种形式如何恰好容纳各种不同的内容，慢慢就知道了形式跟内容的关系。否则，把很好的内容搁在不合适的形式里，就会叫内容减色。

总而言之，上面说的都是我们要注意文章给人的总的印象是什么；然后决定用什么形式；而且，把所知道的东西，用好象是总结性的语言写出来，让人记住。描写也是这样。先要考虑：述说这件事，描写这件事，要求的总的效果是什么。故事的内容是很可笑的，笔下就要幽默，有讽刺，取得喜剧的效果。内容是严肃的，文笔也要严肃。不要以为某人的文笔很活泼很幽默，便就学他。这会出错儿。一件很严肃的事，把它开玩笑似的说出来，就不对了。

创作主要的是创造人。在一个剧本里，如果有五个人，就必 定得把这五个人明白透，假若我们不知道一个完整的人，差不多就没有法子写作品。剧本里的人物一上场，就衣帽齐楚，五官俱全，就凭着他说两句话，介绍出他的身份、性格来，好难啊！若是把这件事、这个人放在这个戏里也可以，放在那个戏里也可以，怎么行呢？我们真正知道一个人，知道他的全貌，就绝不会把他随便搬来搬去。知道的不深，剧中人就成傀儡了。主要的是创造人，无论写小说写剧本都如此。

得眼睛老看着这个人。事情不平凡，固然很好；事情差一点，而人站得起来，仍是好作品。人第一。一般的剧本的缺点（这是我个人的意见，不一定对），就是：事情很多，材料多，而对人的了解，对人的认识没有那么多；太注意事情，而不注意作事情的人。结果，台上事多于人，看了半天戏，事情也很有教育意义，但不记得那些人，这不好。创作嘛，创造不出人物来，怎么能算是创作呢？《红楼梦》、《水浒》尽管还有一些缺点，但是，《红楼梦》创造出了那么多人，一个姑娘一个样。《水浒》又创造出那么多人，武松是武松，李逵是李逵，这是了不起的事！

总之，我们的工具——文字上说，得下基本功。知识、生活都要丰富，也可包括在基本功里。最要紧的，也是我刚才说的，是对人的认识。认识人，是一项顶重要的基本功！

载一九六二年《新港》八月号

多编好相声

——在相声座谈会上的讲话

同志们，非常高兴能够和同志们见面，谈谈话！但是，实在没什么可说的。半年来，医生不让我多讲话，所以今天我也不能多说。不过，真正的原因还是没有什么值得说的。

看了大家最近表演的段子，非常的纯熟精练，非常钦佩！解放十三年来，我们的相声实在有很大的进步！我们的相声段子，大概可以分这么几种吧：一种是纯粹逗哏的，在老段儿里头很多。其中的一部分没有多少思想内容，在解放后放弃了不少，像《羊上树》之类。但是这些东西，也有些技巧，我们年轻的演员还是要把这些段子学过来，可以不公演，不可不会。这种东西好比盆景儿，盆景儿也是艺术。它是假的，可也足供欣赏。我们学会这些段子，有好多技巧可以学过来。年轻的演员不可不学。你想懂得它，光是听一听不解决问题，要学会。我并非提倡让我们的相声都成为盆景，但是这种技巧还是要接受过来，用在新段子里边。就拿我自己来说吧，我编的快，但是总也编不好，原因之一就是缺乏“技巧”。过去大家编过的一些段子，往往只注意了思想内容，而忽略了技巧。写出来的东西，念起来像一篇完整的小文章，但是在台上说起来就不够生动了。所以这样的老段子作为我们技巧上

的练习，作为我们创作新段子的参考，还是有用处的。当然，我们不是要迎合低级趣味，绝对不能。是要用这种老 的技巧来推陈出新。对于纯粹逗哏的段子我是这样看的，不知道对不对。

第二种我管它叫纯粹技巧表演的相声。像绕口令，贯口活，一口气说多少出戏，或者是学学歌唱，学学货声，或学学方言，这些都是凭技巧的。我们在解放后，有新编的绕口令，新编的杂学歌唱，一口气说多少电影片名等等，这是我们利用了老技巧。我觉得这类老段子没有多大的害处，不像头一种那样毫无思想内容。就是绕口令也还有它的思想内容，像《万紫千红绕营房》不就描写了战士们搞生产吗？很活泼，也还是有思想内容吧？这一类的段子我们编的还不够多。我小时候听过的一段儿《逛隆福寺》，由哪儿到哪儿，说了很多地名，我们现在新的地名也满可以介绍介绍。非洲最近二、三年来出现这么些新独立的国家，介绍介绍也能给听众一些知识。可以编编“逛非洲”，哪国独立了，哪国怎么样了，对儿童与成人都有好处。再如新的机器，我们新制造了多少机器！这是一个新鲜事，旧中国的机器一向都是由外国买来的，现在不单自己能够造机器，而且能够支援别的国家！翻翻《大公报》，广告栏有许多机器名，这个，那个，我也不知道是干什么用的，如果编成贯口活，一口气说多少，也可以使听众增加点新的知识，使人兴奋。过去什么都没有，现在从无到有，有了这么多机器，新中国确是了不起！这类题材很多，我们做的还不够，许多新事物是可以编成段子来介绍的，既有内容，又较比容易编写。

还有一种，就是讽刺相声。一般的相声都是讽刺的，老段子里特别多。不过老段子里有讽刺错了的，对象选择的不对头。像《粥挑子》本来是技巧很好的段儿，可是它讽刺错了人了。它把受苦的劳苦大众挖苦的不成样子，所以我们现在已不说了。我认为 相声离不开幽默与讽刺。现在因为我们经过政治学习，思想有了进步，所以把这些讽刺错了的东西给扔掉了，这很好。但是也有的段子并没有讽刺错，也没有对哪一个人进行攻击，可是遭到了反对。因此，我写了段《八九十枝花》来辩解。

幽默感不是大家都一致的。只要我们的立场是对的，我们是要善意地讽刺落后的，要狠狠地打击敌人，就可以心安理得地放手编演了。这不要着急，不要因为别人没有幽默感，我们就着急。同时呢，在必要的时候我们也可以来个反批评。难道我们的相声就不能讽刺了吗？不应当写哪一行哪一业的个别落后的了吗？可以大家评评理，都拿出点幽默感来辩论辩论。如果因为有不一致的看法就放弃了讽刺，这是不对的。比如我们说了《阴阳五行》，有的人就大为不满，这还是可以争辩的。如果谁因为这样一件事，就不敢讽刺了，放弃了讽刺，也是不对的。满街上都是冰棍纸、柿子皮，这就应当讽刺，规劝，我们这些六十多岁的人，真要滑个斤斗，也许会摔死呀！

第四种是歌颂的。有人喜欢表演，也有人不喜欢。我看这是可以的，要得的。有落后的东西，就应当以讽刺进行规劝，对新生的向上的东西，就值得歌颂。不准相声讽刺了，都搞歌颂的，这也不对。不必都歌颂，也不必都不歌颂。你编

讽刺的，他编歌颂的，用不着吵架，编得好就行。不能拿讽刺的包括所有的相声，相声中有一部分歌颂的，是应当的。这就看你写的好不好了，有的歌颂的段子，是非常受欢迎的，这是事实。你是歌颂派，我是讽刺派，用不着这样分，两种都要。我觉得我们十三年来的相声有了很大的发展，添了这一种歌颂的了。我们应当继续掌握老的技巧，随时增加新的内容，叫这种艺术不断向前发展。

在我们的演员之中，有岁数大一点儿的，也有年轻一点儿 的，各有所长。老年人搞讽刺就方便，因为对旧社会的世态炎凉都知道。年轻的呢，年富力强，腰腿灵活，有条件多跑，下厂下农村，看见的新事物多。这就应当各用所长，各尽其能，创作新段子。我们若都能把新段子的思想性提高，技巧也能够配备得上，新段子一出来就能打响。我们应当在这两方面去努力，没有革命的思想不行，没有很高的技巧也不行。特别值得我们注意的是这二年来我们的新段子相当少。今年夏初我到呼和浩特去，刚下火车，电台就有人找我来了。"你想个主意，怎么让新相声段子多一点吧。"我说："我有什么主意呢？"他说："听众老来信，'怎么你们老播那几段啊？'"这是群众对我们的迫切要求，这也是我们相声演员应当引为自豪的，因为大家迫切需要相声。同时，我们大家还得多写。尤其是我们天津的、北京的演员，因为这种艺术出在咱们这俩地方。上海和广州的人不写相声，情有可原。去年《羊城晚报》给我来信说："请你写一套材料，说说相声怎么写。因为群众要用广州话编相声。"我说："不成，你们还是请侯宝林同志来写吧，我干不了这活儿。"你看，他们迫切地需要相

声，要用自己的广州话编相声。所以我说咱们责无旁贷呀。所以我说咱们应各就所长来编，对旧社会熟悉的，就可以编编说旧事儿的。前几天，儿童艺术剧院的同志来找我，说你能不能给我们写一出戏，写写旧时代的小孩儿。今天的小孩儿，自己上学了，就不晓得从前的孩子上不了学的痛苦。十三年来，大家安居乐业，青年们往往认为这就是应当的，而不晓得解放前人民多么痛苦，这就很危险。况且我们还有敌人呢，无时无刻不想破坏我们的建设。老先生里像谭（伯如）先生就可以把你的旧日生活写出来，你当初学艺的种种苦处，也可以编成段子说嘛，说的又逗人笑，又叫人难过，你自己说着也更有感情，也叫年轻人多知道 点他们不懂的事，因而更爱新社会，不好吗？有些青年就不知道怎样勤俭持家，勤俭办事。咱们在当年，一天挣二十铜子儿多不容易？旧的生活还可以写，对青年大有好处。年轻的演员呢，跑的地方多一点儿，到生活当中去的机会多一些，喜欢写歌颂的，那就写吧。分头动手，目标一致。今天讽刺敌人打击敌人的新段子也还不多，应当多写。

我不愿意再多出什么题目了，咱们大家可以分头去写。一个人可以写，也可以两个人一起写。最好是作家跟演员一块儿写，彼此帮忙，编出来的就会更好。总之，要千方百计的多编出一些段子来。我们是空前的团结了，但是我们这种合作还不够。大家应多见见面，多谈谈，你出个主意，我也出个主意，咱们可能就写出个好段儿来。我们应当把一天一天的工作都排列好了，什么时候学习，什么时候演出，什么时候排练，也应当争取时间彼此见面，谈艺术。另一方面呢，要

下去深入生活，到农村，到工厂，到部队，给他们说相声，同时也跟工农兵一块儿生活，也一定会写出好段子来。

末了要说到化装的相声。我认为可以有这种形式，可是这不是相声发展的总路线。可以有这么一种，而不是全部都搞这个。相声一化起装来，据我看，就不容易充分发挥自己的长处。我们仗着两个人或者一个人去说，把所有的情节，人物什么的都表现出来。一化起装来呢，就受了限制，你自己只像一个人，不能学几个人了。就是扮一个人，你也没有戏剧演员的那一套本领。这样子就妨碍了发挥自己的特长，而且段子本身也不尽适用。相声的台词严丝合缝，当你化装上了台，词句之间就缺着好多东西了，太空。应当添很多东西，可是一添东西就成了滑稽戏，而不是相声了。是不是以后我们应当把相声发展成滑稽戏 呢 ?也好嘛，有那么一摊儿也好。但这是另一回事。

说评书跟相声不同，但是它有跟相声相近的地方。他一个人坐那儿一说就让台底下全明白了。他说人物长的什么样，怎么说话，怎么动作，大家都听得清清楚楚。这是他的本领。假如评书演员也化装，像四川戏里“变脸儿”那样，一说包公“叭”来个黑脸，用不着交代，而让台下“看”明白了。然后又说到陈士美了，再一揭，变成白脸的。这不是把说书的艺术都取消了吗？不是一定不可以试试化装相声，我可不愿意相声一下子都变成那样。化装相声我看的很少。我并不反对这个新尝试。我只是说聊备一格还可以。这是我个人的印象，不一定对。前些时候有的同志跟我说，叫我给化装相声提提意见。我提不出什么意见来。怎么把它弄的更好呢，它

有好多地方还空着呢，好多地方还愣着呢，值得研究。在广播中，化装相声就不一定比原来的好。

我说到这儿为止吧，没有什么高明的意见。主要是来和大家见见面，大家坐在一块儿谈谈，这个机会很难得。祝咱们这个会开的成功，祝同志们健康！

载一九六三年二月十八日《曲艺》第一期

创作的繁荣与提高

—— 在北京市第三次文代会上的发言摘要

繁荣创作是本会最主要的任务，提高作品质量又是大家所最关心的问题，所以我愿对此二者提出些意见，请代表们指正。

一国，一个地区，文艺作品的生产是很难得平衡的。有时候，小说增产，而剧本闹稿荒；有时候，武戏多了些，而文戏不够用……这是个不易解决的问题。

不过，我们应当注意这个问题，因为文艺各种形式的一致繁荣是人民的要求，也就应是我们的愿望。在群众里，有的爱读小说，有的爱看话剧，有的喜看小人书……爱好不同，要求各异。我们有责任去满足人民的要求。我们是为人民服务的。

创作的繁荣是一方面须产生优秀作品，另一方面是要百花开放—— 既有优秀的小说，也有优秀的相声等等。一部《林海雪原》的出现是一件喜事，一出《十五贯》的出现也是一件喜事。光有好小说，没有好戏曲节目，便是个不小的缺欠。

有些文艺爱好者似乎以为文学只包括小说、话剧，与诗歌，而戏曲与曲艺等等不在其内，或虽在其内，而是第二等

货色。因此，从事研究、整理，与创作戏曲和曲艺的人就较比少，也就难怪直到今天，传统剧目中的一些不通的词句还未能全数改正，多少瑜瑕互见而不失为值得保留的节目还未能得到精细的加工，不少的剧团及演员苦于没有新节目可演。我们的曲艺节目也远远 落后于群众的需要。我们似乎应当改一改这个对文艺的狭隘看法。

不错，从翻译过来的西方文学作品来看，我们的确只见到小说，戏剧，与诗歌。可是，这只是因为西方没有戏曲和曲艺这些形式。我们不应因彼之所无，便轻视己之所有。我们全国有四百来个剧种，应引以自豪！我们有责任使这么多人民所喜闻乐见的，在世界剧坛上独树一帜的戏曲遗产发出更多的光采来！以言曲艺，西方虽也有所谓杂耍者，但主要是由一些歌、舞片段，和杂技组成的，其文学价值远不及我们曲艺中的说唱节目。在戏曲与曲艺之外，我们还有些文学形式，也是西方所没有的，也不应因为别人没有，便自己也不认账。在解放后，我们搜集、整理各少数民族的文学遗产，又发现了不少前所未曾见过的形式。这样，专从文学形式上来说，我们的确可以自豪地说：这才真是“乱蕊稠花”，丰富多采！因此，我们不该把文学的范围看得过于狭小，缩短了文艺战线。

这并不是说，我们应该放弃小说，话剧，与诗歌。绝对不是！这是说，我们的文艺事业的繁荣，有赖于大家分路进军，真正作到百花齐放。群众切盼读到好的小说，也切盼听到好的相声。这是事实。我们不应对人民所需要的任何健康的形式采取冷淡的态度。文艺的繁荣是对百花齐放而言，与

孤芳独赏大不相同。

这也不是说，今天我们的小说、话剧等已经生产过剩，而且每一部都是杰作，所以应当匀出些工夫，照顾照顾戏曲等等。事实并不是这样。我们切盼小说家与剧作家多加把力，多写出些优秀的作品来。这更不是说，我们都去抓戏曲与曲艺的传统节目，只要老的，不要新的。不是这样。事实上，近二年来，不论是话剧，还是戏曲与曲艺，在现代题材上，似乎不及从前那样活跃。不错，从前用戏曲形式表演现代题材，曾经遇到过不少困难，从前写过的现代题材的曲艺段子往往失之粗糙，不大受听众的欢迎。可是，那究竟是一种重要的尝试与学习，似乎不该因有缺点就永不再弹此调。挖掘传统节目是要事，创作新的节目也一点不该放松。繁荣的道路须用两条腿去走。这就清楚了，我们要说的就是小说、话剧要有人去写，戏曲、曲艺也该有人去写。“清一色”或“缺一门”都有碍创作的繁荣。

在党的以农业为基础、以工业为主导的发展国民经济的总方针下，我们义不容辞，应当更好地为农村服务。我们也必须运用文艺的各种形式去完成这一光荣任务。文化较高的农村青年若是需要诗歌、剧本、小说等等，岁数大一些的也许更喜爱戏曲与曲艺，不识字的喜欢听，识些字的喜欢阅读——阅读“唱本儿”已有很久的传统。全国的话剧院与话剧团不算很多，不够普遍送戏上门、巡回农村的。这就不能不求助于戏曲、曲艺，与电影了。但是，特为农村创制的戏曲，曲艺与电影有多少呢？大概不多。不错，许多为城市人民所喜爱的节目，或者也是农民所喜爱的；可是从教育五亿农民

这件极其重大的事来说，理应有一些专为农民创作的节目。文娱节目不应专管消遣，不管宣传教育。农民也许与城市人民同样地爱看《二进宫》，但是《二进宫》与农民的问题丝毫无关。《二进宫》可以唱，《李双双》绝对不可少！《红岩》受到普遍的欢迎，可是相声的力量也不容忽视。为满足文化水平不都一边高的农民的需要，形式"百花齐放"是必不可忽略的。写小说与话剧的应当深入农村，写曲艺与戏曲的也非例外。

几年前，有些作者反对通俗文艺。他们认为通俗文艺是低级的，有碍于提高的。事实上，从文字技巧上说，他们若去学一 学那所谓低级的，不登大雅之堂的东西，也许对他们自己的提高正有所帮助，因为通俗文艺的语言既须雅俗共赏，又须深入浅出，正是他们还未能掌握的。创作能力的提高是有赖于多方面学习，多方面积累经验的。从思想上说，他们总是愿意写出带有洋味儿的作品，自居高明，不愿考虑广大群众的要求。要知道，广大群众是有眼睛的，并不盲目地接受粗制滥造的作品，而一段好相声或鼓词的写成也是要呕尽心血的。

从解放到今天，北京市培养出一些位曲艺作家，但并不够用。在戏曲方面，我们培养出几位导演，和给旧节目加工的执笔者。戏曲创作者为数不多。近几年来，北京市的戏曲新节目往往不是由各地方剧种移植过来的，便是由话剧改编的，创作较少。移植与改编都不足为病。以京剧来说，它向来就长于吸收与移植，并且供给别的剧种以值得移植过去的剧目。不过，只有创作，才能真的提高戏曲的语言，放胆运

用戏曲技巧，作各种新的尝试。好的老节目值得整理、加工。但是，老节目毕竟是老节目，很不容易经过加工而表里皆新，脱胎换骨。新的创作是新的生命，通体皆新，别开生面。这种全新的作品容或有新的缺点，可也正因为如此，才会引起辩论，提出问题。近二年来，有几位北京市的诗人与小说家自愿地到戏曲与曲艺团社里去工作，这是新事，也是好事。我想，他们不至于因学习戏曲或曲艺便忘了怎样写诗与小说。相反地，他们可能不但写出好的戏曲或曲艺节目，而且因此也提高了写诗与小说的能力。

这并不是说，青年文学爱好者应当一开笔就写相声或京剧，而不可写小说；也不是说，诗人与小说家全马上改行，去写评剧或山东快书。一个人进行创作总和他个人的生活、知识、兴趣有密切关系，无可勉强，更不许强迫。我只是说，无论是业余的还是专业的作家，能够把文学范围看宽一些，把人民的需要看全面一些，使文学各部门都繁荣起来，一定是有益处的。诗人杜甫与戏曲家关汉卿的贡献都足以照耀千古，光芒万丈。有的人，条件俱备，立志下十年或二十年的工夫写一部长篇小说，我们就不该去打扰他，请他改编《四郎探母》，或创编“五郎探母”。可是，假若他愿意，抽出点时间，动一动《四郎探母》，也不见得有什么坏处。我只是不希望他说：小说是最高贵的，而戏曲不值一文。

在清代末年，多少多少北京人，特别是满族人，写出了大量的曲艺节目，并且出现了不少出色的评书艺人。因为写了那么多的曲艺段子，所以才经过淘汰，还有不少节目保留到今天，而今天的评书演员所评讲的史话也是经过多年的继

承与发展的。这些人的劳动并没有白费，他们丰富了当时和今天的文娱节目。今天，曲艺已被称为文艺的尖兵，迫切需要为工农兵服务的新段子。由北京曲艺演员的努力，我们看到一个新的形式—— 曲剧。这个新剧种很受北京市民的欢迎。曲剧所需要的思想性与艺术性并不低于话剧与新歌剧，在文字上则更为难写，因为组成曲剧的曲牌子有一定的格式。我们没有理由轻看新歌剧的创作，正如没有理由轻看曲剧的创作。若从文字上来说，习写曲剧也许更多一些好处，因为曲牌子格式的限制较严，也就更费力一些。学习格律较严的形式至少是提高语言的一道。

几十年来，京剧名演员往往与文人、画家、音乐家为友，经常来往。那些位文人帮助四大名旦创作了许多新节目。这样，四大名旦的表演风格不同，剧目也有所不同。我看这个办法不错。今天文艺界的团结是空前未有的，可是在剧目的创作上，相互帮助显然不够。我自己常遇到这样的事：在开会的时候与某某演员相值，握手之后，演员亲切地要求：给我们写个剧本吧！这样相遇之后，也许好几个月不再谋面。剧本呢，当然全无着落。反之，我们若是常常见面，常常相聚谈天，或者谈着谈着就会谈出个题目来，而后越谈越具体，演员的舞台经验与作家的文笔结合起来，可能就产生一出好戏。这样的作品不是由作家独自赶制出来的，也不是由演员找些水词儿凑出来的，而是经过双方仔细讨论，从容不迫地写成的，既有文笔，又有舞台技巧。这样合作还有个好处，就是作家与演员相处日深，摸清楚彼此的长处，从而运用这些长处，故能文笔与演技相得益彰。马派戏有马派戏的写法，荀

派戏有荀派戏的写法，不是吗？可是，设若每半年才会面一次，是不会彼此摸着底的。近来，戏曲界拜师收徒之风甚盛，老手肯教，青年愿学，值得庆贺。为了作家与演员的密切合作，创作剧本，我们似乎也应当拜友。这倒不必取一定的仪式，大家分头交往就行了。

说到这里，恐怕各位代表已经有些厌烦，而且可能误会我是偏爱戏曲与曲艺的，要把个人所好强加于人。不，不是那样。我只不过是借戏曲与曲艺为例，说明如何使文艺全面繁荣，并不强行推销什么，也不排斥什么。让咱们放下戏曲等等，说说儿童文学吧。全中国，全北京，有多少儿童，暂且不提。大概我们每家都有孩子，而孩子都要唱点什么，看点什么，听点什么，读点什么吧？我们亲眼得见，孩子们找不到足够的读物，便硬搬起《三国志演义》或《水浒转》瞎念，遇见生字便跳过去，自幼儿养成不求甚解的习惯。这不能不算个重大的问题！全北京有多少位儿童文学作家呢？很少！儿童需要多少读物呢？很多！

我曾接到过一位中学和一位小学教师的信，问我：终日和孩子们打交道，生活经验不够丰富，怎样才能够写出小说与话剧呢？我的回答是：您了解儿童，为什么不给儿童写些故事呢？工 农兵也有孩子，孩子都迫切需要一些好故事。孩子是国家的宝贝！

各位代表，刚才提到的这两位教师不是也把文学范围看得非常狭隘、以至忘了近水楼台，而想去写自己所不知道的事物么？据我看，中小学教师，特别是语文教师，应当是青少年文学与儿童文学创作的强大的支援力量。我们切盼他们

重视这个问题，并且试写一些作品，功德非浅！

各位代表，我们是北京市的文艺工作者。我们的创作题材可并不一定取自北京。只要写的好，写哪里的事都可以。不过，我有个建议：咱们都多看看北京。北京是我们的首都，也是举世注目的名城。我们有责任认识这座名城，从而使更多的人认识它。看的多且深了，能够写出以北京为背景的长篇巨制，固然很好，即使未能深入，多看看也还可以写出些散文与诗歌。北京有新兴的工业，也有驰誉全世、历史悠久的手工艺。北京的农业也丰富多采，有旱地，也有水地，有在冬天还生产翠绿王瓜的菜圃，还有善产芍药、玫瑰的花农与出产蜜桃和小白梨的果园。北京有不少有名的农村人民公社。北京有世界上最美丽的宫殿园林，并且有新建的池塘水库。北京是文化之城，学校多，艺术团体多，琴棋书画，万紫千红。只要我们多去看看，说不定这里或那里就吸引住我们，乐意安顿下来，进行创作。

还有，因为北京是新中国的首都，所以它有不少在昔年、在别处无从见到的事体。许多全国性的会议、展览、竞赛，在北京举行，都值得我们好好写些短文或诗章。

这绝对不是说，我们应放弃写工农兵的重大任务，而专去写些风花雪月。这是说，为写重大题材，我们必须从各方面取得表达的能力，写人就能写人，写花就能写花。我们应当时刻不忘去 写重大题材，同时也时刻不忘去积累知识，锻炼表达能力。想写大作品不见得就能写出来，抓紧机会去写些短文是真工夫，这些真工夫会使我们实现那远大的愿望。老想写而老不拿笔，眼前便总是那张白纸。抓住机会就写，纸

上就有了黑字，便是成绩。我们是北京市的文艺工作者，我们幸福，北京有多少东西可看可写呀！是呀，北京的各行各业里还有多少值得我们歌颂的先进人物啊！

在前面，我们谈到一点现代题材问题，这里再补充几句：我们是现代人，理当写现代题材的作品，责无旁贷，不等待谁来要求。历史题材不但可以写，而且应当写。可是，我们不应因此而放弃现代题材。我们有责任描绘今天的英雄人物，启迪来者。我们是建设社会主义的第一代，切盼我们的伟大事业一脉相传，一代胜似一代。我们作的是前无古人的新事，必须交代给后人，以便以新的启发更新的，使新中国的建设日新月异，万古长寿！

我们不应该怕写现代题材。新人新事就在我们的目前。我们能说对眼前的事物比对秦朝的或汉朝的更生疏吗？那说不通。写历史题材，须有渊博的历史知识，大概比现代题材更难写。也许有人说，新中国一切皆新，史无前例，所以十分难写。我看也不尽然。《红楼梦》写的是那一时期的现代题材，以言内容也可以说是史无前例的，以言形式，在它之前并没有一部“老红楼梦”可供参考。可是，《红楼梦》还是写出来了，而且是那么伟大！

建国十三年来，的确写出不少现代题材的作品，其中有很出色的小说与剧本。这证明我们已经闯过了难关。那么，为什么不继续前进呢？当然，这些作品中也有不很精采的，这也不足为怪，更不足以使我们灰心丧气。我自己就写出过很不像样子的东西。难道我就该因此而“退学”么？我知道，失败一次就长不 少经验，创作不会是永远一帆风顺的事。哪一

时代都有失败的作品，并非我们特有的困难。

失败有许多原因，主要的一个是以不知为知。我自己就犯过这个毛病。去了解一些情况较比容易，认识人很难。我往往只是了解了一些情况，就开始动笔，热情可嘉，但易失败。没有人物的故事只能是一段新闻。我们下乡下厂，访问了许多人，了解了不少的事，可是一动笔写，就不知怎么办了。毛病就在“访问”上。专凭访问，无从真认识工人、农民，或任何人。专凭访问，我们只能明白点某人在某件事中干了什么，无从知其全貌。这样，人物便无从站立起来。专凭访问，我们便偏重把事情编成一串儿，而人物只是来当当差。这样，事控制了人，人便是几个影子而已。我们可以这么说：专凭访问，不易创造出人物来。我们必须与人物成为知已。除非我们真认识了人，我们就难免以不知为知。我们怕写现代题材主要是因为写不出人来。这是关键所在，必须从此下手解决。去多认识人，“三教九流”广泛接触，不要老在一个小圈子里打转转。字认识多了，读书方便；人认识多了，创作方便。另外，我们必须有几个真朋友，或工或农或战士。在我写《骆驼祥子》之前，我只听到一位朋友说，有一位很好的车夫三次买车，三次丢车，生活难以改善。这就够了。我生在寒家，我们的亲戚明友中就有好几位是车夫。因此，为写那部小说，我无须去访问他们；我早就认识他们，他们一向与我家有无相通，休戚相关。

梅阡同志把“祥子”改编成话剧。在话剧中，他把小说中对人力车怎么拉，车夫怎么练腿，怎么跑等等细节全都删去，而开门见山，便写人与人的冲突。他作的对。若是第一

幕光写车夫练腿，第二幕只有几位车夫拉着车在台上跑来跑去，准保到第三幕，观众就全走光了。这说明，观众要看人与人之间冲突与斗 争，不要看二人默默地拉大锯，或一个人站桩练气功。戏总是戏，不因为写现代题材而不要艺术的抉择与洗炼。我们都热爱社会主义，看见一座新式的货栈或机械化的木材厂都很兴奋，愿意介绍给大家。这用意很好。不过，报导并不是戏剧。什么题材宜于报导，什么题材适于写戏，我们必须详加考虑。在舞台上介绍生产过程或说明技术问题是不易引人入胜的。我们必须创造人物。

同志们，不要轻看我们的成绩。建国十三年来，我们写出多少剧本、小说，与诗歌呀！我手下没有统计数字，假若有的话，那个数字必是惊人的。在这些作品中，很多是写现代题材的，而且有不少代秀之作。这些作品中的一部分已译为外文，得到国外读者的好评。这些作品是一种新的香花，从社会主义土地生长出来，吐着新中国人民手创的工厂与田园的香气，放出我们大好山河的革命光彩。我们应当鼓足干劲，继续创作，使这新的香花更香更美。

载一九六三年《北京文艺》第四期

说好新书

同志们热情地说现代题材的新书，这是一件移风易俗的要紧的事。祝贺同志们的成功！谈几点想法求同志们指正。

首先，我想，说新书是我们自己思想进步的表现—— 我们为谁服务和用什么服务。老实说，评书在今天虽然还有很大教育作用，但有的表演方式已不大适合我们这个社会了。过去，北京说评书的惯例是两个月一转儿，白天一位先生说，晚上另一位，都说两个月。现在我们进行社会主义建设，谁有工夫听你两个月的书呢？严格地说，这个形式已老了一些。旧时代许多人有闲，能够一听两个月。现在，人们没有那么多的时间。尽管这个形式有这么一点儿不合适，我们可不应当因此就取消评书，它还是人民所喜欢的东西，应当把内容充实起来，为今天服务。本来大家就忙，还说一些封建社会产物的老书，就更不合适了。要努力使听众听到一些新的东西。所以，要说好新书必须注意政治思想，绝不能用旧思想说新书。《隋唐》、《小五义》……那一套老玩艺儿中充满封建思想，不应消极地用那样的老思想去说新书，而应该积极地用新思想说新书。

过去北京有位海文泉先生，说《永庆升平》、《济公传》，后来又说《三国》。他声明：说《三国》用说《永庆升平》的

方法，一样能叫座。他可以这样，因为他说《永庆升平》或《三国》，思想上是一致的。现在我们绝不能用说《济公传》的方法去说《林海雪 原》。不要认为说新书，拿起来一说就行。老一套往往是宣传封建道德的，如忠孝节义等等。说新书，不掌握正确的政治思想就说不好，说不出人物的精神面貌来。

评书能感动人的地方，多在描画人物的精神面貌。清末北京有一位白静亭老先生说《施公案》，在某王府说书。辛亥革命后，王府说书的也到街头来说了，由他的徒孙在场上说，白老先生坐在一边听着。说到末五回，听书的人烦老先生说五回，老头才站起来接演。徒孙说的是两个书中人物开打，老先生却顺着这儿一转，描绘开了开打的两个人什么心理，什么精神状态，不提开打了。这五回，当然说得很动人。时间还早，再由徒孙接着说，却接不下去了，师爷说的他全不知道。于是大家再请老先生说五回。过去北京评书名家如白静亭、双厚坪，擅长说人物的精神面貌。我们现在必须加强政治学习，提高思想觉悟，说出时代精神来，说出人物的社会主义思想品质来，说出人物的精神面貌来。说不出来，就说不住人。记得过去北京说书人有的在茶馆里说，有的在地摊上说。在茶馆说的，大多数说得细腻，表现了人物的精神面貌，在地上说的总是讲武打，不长于说人物精神面貌，所以多半是第二流的。今天说新书仍然如此，以人物精神面貌抓人，而不在于打得热闹。《聊斋志异》里并不开打，主要是说好了人物的心理和精神状态，所以较高。只有从思想上掌握了一部书，才能有感情地说出来。自己要是先不爱这些人物，不了解社会主义，怎么能有感情说新书呢？说老书讲到孝子、

烈妇，说得大家掉泪，自己也感动，因为大家从小时候就相信这些嘛，所以说的有感情。今天说新书，要检查一下有没有那么多感情，没有，不可能说好。注重思想性是很关键的一环，技巧可以慢慢摸索。

有了思想准备，有了感情，第二点应当丰富书的情节、细节。写新小说的人不是在写评书，人物上火车，写上火车就完了，评书则要说火车怎样升火，撮煤，拉什么货，都交代出来，台下的人才看得见火车。甚至有时得学火车的声音。小说把这些跳过去写，评书是口头说，非补充这些个不可。我们说《水浒》、《三国》，和小说不同，所丰富的都是这样的东西，群众要听的是生活。火车是生活的一部分。这就要下心，对生活中的事物大略都知道些，介绍给人们应该知道的生活常识。当然，这不能专靠我们介绍，还有电影、戏剧、通俗读物、普及科学知识的小册子等。生在现在的时代，像我这样年纪的作家，不但在思想上，而且在知识上也赶不上了。我写过一篇小文章《可喜的寂寞》，星期天，儿子、女儿都回家来，他们学的是化学、物理，他们谈话的内容我都不懂，只好在旁边愣着。我们现在发奋图强，要掌握世界上最先进的科学技术。高深的东西咱们学不了，但一般的知识总要知道。电话怎么打，收音机怎么响，电视怎么亮，都可以随时介绍。这些，在大学教授听来也许可笑，但一般人需要各种生活知识。王少堂先生说《武松》到衙门打官司，并不都是宋朝的那样，他说的是前几十年的衙门里的情况，但大家爱听，因有生活。过去我们说到进了饭馆怎么要菜，有声有色。现在还按过去说法，就不行啦。要留神丰富小说里所没有的，农

业知识、卫生知识，说之无害，而且可以把小说丰富起来。说出热水瓶为什么保温，手表怎样保护等等，保险受欢迎。生活不是旧生活了，我们要负起责任来，传播新知识，丰富细节。听众去听书，就是佩服说书先生多知多懂。我们带上几句话，可能就解决很大问题。旧书结实，就因为说什么都有根有据，源源本本。说新书，我们的常识就不大够了。宣传常识有很大作用。到处有招贴画，生吃瓜果 要洗烫，可是很多人还是拿过柿子来就咬，不洗，随后即去享受公费医疗。

再一点，说新书可以利用旧书。说《三国》、《施公案》的，改说《林海雪原》，可以对比一下。《智取威虎山》的杨子荣，和《空城计》孔明怎么不同，和《连环套》黄天霸拜山有什么不同？可以批讲批讲，就手儿贬了黄天霸，说出窦尔墩是好汉。用两个具体的事实一比，可能看出新人新事是怎么回事。用古人比今人，比得出我们革命战士的伟大来。

还有一项。老书形容人物有套子，叫作“赞儿”。新小说没有这个，说起来有困难。既然说新书，应该结合上诗朗诵，读读《红旗歌谣》，翻翻各种诗集，比如说到某处出场一位姑娘，就利用某首新诗改编一下，代替赞儿。自己写，不一定写好，还说姑娘生得柳叶眉杏核眼不行了。参考新诗新歌谣，是个办法。新相声里的包袱也可以利用。假如有嗓子，应该学几个歌。说到进军或什么运动，可以唱上几句，加强气氛。记得一些老演员都能唱几句京戏、小曲，说新书可以从四面八方用各种新文艺形式配合上。话剧未开幕就有音响，一奏《社会主义好》这支歌，就知道演大跃进的故事。我们要从各方面学习，丰富新书。

思想新，内容新，细节新，并运用文学上各种新的东西，万象更新，评书必有更大的成功。

载一九六三年四月《曲艺》第二期

新《王宝钏》[①]

毫无准备—— 我刚刚由外地回来，身体也不大好。极高兴看到这么多老朋友，又恰好还有十分钟才到十二点，那么就作个即兴的发言，旨在问候与致敬吧。

我刚由秦皇岛回来。在那里，二十多位河北省的剧作家正在学习。我和他们交换了些剧本创作的意见。在那里，我也看了几出戏。河北省有名的青年跃进剧团正在那里演出新旧好节目。现在，我只提一提《武家坡》与《三气周瑜》，虽然我看到的并不只是这么两出戏。

《武家坡》由李淑惠同志主演。演唱的极好！可是，看了之后，我一夜没有睡好。我翻来覆去地思索：为什么唱得这么要好，而台下有人摇头呢？我自己也摇了头。

首先是，不合情理。夫妻十八年未见面，而见到了就马上开玩笑，说得下去吗？理当抱头痛哭啊！

非改不可！

怎么改呢？问题不小！你看，不是不合情理吗，可是台上非常活跃，台下也时时发出笑声。一会儿，薛平贵进寒窑，碰了头；一会儿，窑门又夹住了他的腿。薛平贵出这些洋相，

① 本文系作者在1963年8月首都戏曲工作座谈会上的发言。

台下有摇头的，也有发笑表示赞赏的。怎么改呢？说出洋相不对吧，可是台上真热闹。把这些趣味都抹去吧，拿什么来代替呢？这真是个问题。

我看哪，得先表示态度。离家一十八载，见了面就调戏老婆，是不是低级趣味？我们应当不应当保护低级趣味？我们是社会主义社会的人，应当不应当为了台上热闹，就得保留碰头、夹腿、抠手心等等庸俗招笑的动作？只图热闹，不分趣味高级中级与低级，分明是糊涂观点。我们的态度应当是：要改掉这些低级的玩艺儿。

有的人颇有顾虑：这样一改，老听戏的不赞成呀。好家伙，听了半辈子戏，到而今薛平贵连老婆也不调戏了，不行，退票！

且莫惊惶。老听戏的既是老了，总不会再活一百年吧。青年们更重要。老人也别只顾自己，还应当为儿女们想想。现在，青年之中已经有不少只看话剧，不看戏曲的，戏曲理应赶上前去，争取青年观众，不该一成不变。况且，全国的戏曲团体，在数目上，比话剧团体多着好多好多倍，形势一时无法改变。戏曲就该尽到对青年所应负的教育责任！

再说，老听戏的可以去听老《武家坡》，新听戏的可以去听新《武家坡》，大家竞赛竞赛看嘛。假若新《武家坡》颇得人心，观者日多，老《武家坡》恐怕就一蹶不起，乃至死去，那能怪谁呢？人民的戏曲，由人民决定去取，不是很民主吗？至于老《武家坡》很热闹，能够乱折腾一个多钟头，听着过瘾，那就叫新《武家坡》针锋相对，既严肃，又有戏呗。这就看我们的本领了！我们得出奇制胜，跟老节目比赛比赛呀！

说到这里，我就觉得，修改老戏可有二法，一是只要旧基础好，便略为删删改改，不需多动。一是全盘需重新写过——如《武家坡》。

那一夜不是没睡好吗，我想出个门道来：全部《红鬃烈马》不是共有十折吗？这十折不是乱七八糟，一会儿是极严肃的《三击掌》，过一会儿又是没什么道理的《赶三关》，和调戏老婆的《武家坡》吗？好吧，把它减为五折，通体从新写过，全剧都顺着《三击掌》的线儿走，突出王宝钏，而且叫她始终一个劲儿，既不受调戏，也不跪下讨封，而薛平贵也既不娶两个老婆，又不“大登殿”。不错，王宝钏的十出戏里，每一折都有些弃之可惜的东西，可是为了剧本的完整、干净和人物的鲜明一致，只好狠狠心，该删就删；而且放大胆，能创造就创造——反正历史上没有这么一回事，还怕什么呢？要全盘另写，一点不将就。要新就全新，何必东补补，西减减，半新半旧不像样子呢？况且，老词儿有许多欠通之处，必须另写，而且需统统另写，以期风格一致。

改写计划如下——“版权公开”，谁赞同谁就可以照计而行。等我身体好些，我也想试试，看看谁写的好！

第一幕：《三击掌》——全剧以此为基调，用几句词儿交代《花园赠金》与《彩楼配》。

第二幕：《投军别窑》——王宝钏先不忍婚后分离，可是终于鼓舞丈夫去杀敌立功。这一幕要叫魏虎出场。

第三幕：《探寒窑》——词儿也全从新写过。

第四幕：《武家坡》——不调戏老婆，而设法从正面找戏。最后，薛平贵说出，他回来是为看王宝钏，也是为向政府告

密：魏虎吃败仗，投降了西凉，带兵攻打长安。此时，平贵还是先行呢，或是潜逃回来呢，我还没想好。王宝钏同他到王相府，扯着王允去见皇帝——也许平贵手中有王允通敌卖国的证据。

第五幕：《大登殿》——唐王登殿，平贵控告王允与魏虎。报：魏虎兵临城下。唐王派平贵迎敌，小武戏，擒魏虎，剧终。

这样，全剧用人不多，主角仅有王宝钏、薛平贵、王允、魏虎、唐王、王夫人而已。若舍不得代战公主，可使她嫁给魏虎，叫王二姐吃点苦头。

想着容易，写起来难。不过，试试看，也许行。演出之后，能否站得住，就看人民的意见如何了。反正那十出老戏还在，请观众比比看吧。一个新本子，无论如何，也会影响旧本子的。

关于《三气周瑜》，前半与末一幕"孔明吊孝"都还不错，使我看着不舒服的是中间那一段——张飞气周瑜。从前，脑中有个正统观点，觉得张飞那么戏耍周瑜，周瑜那么狼狈不堪，有如猫戏老鼠，也并不怎么过火，现在，那个正统观点没有了，而且剧中前半又说明了孔明要联吴抗魏，可就对那么收拾周瑜，看不下去了。（周瑜是个了不起的人物啊！）据说，这一段戏又是按照老套子演的。唉，新旧之难以调谐，有如是者！还是多费点心思，再多改一些吧！有了这一段猫戏老鼠，下边的《柴桑口吊孝》就没法儿演唱！不但观众不信孔明有真情实意，连台上的孔明自己也不信啊！

改戏真不容易。首先是别太保守了。我从前也偏于保守。

近几年，跟着大家一同学习，自然而然地改变了一些想法，从前认为可以保留或应当保护的，今天却变成看不下去的了。我且如此，何况一脑子新思想、新观点的青年们呢！一想起青年，我们就该往将来看，也就觉得敷衍将就与拼拼凑凑不是改戏的最好的办法了。我们切勿粗暴，可也别老敷衍将就。我们要继承传统，可也要革新。

载一九六三年九月二十日《戏剧报》第九期

文学创作和语言

——在作协湖南分会举办的文学讲座会上的报告

文艺主要的干些什么呢？是要创造。它不像工厂那样制造出大量的、一个样子的产品。文艺产品是多种多样，五光十色的。作家虽然不能随便在大地上添一座山，加一道河。我们还没有那么大的本事。但能创造人。这一点作家和“上帝”差不多。《红楼梦》中那么多姑娘，梁山泊那么多好汉，都是我们那同行前辈创造出来的。历史上并不一定有那些个人，有些人不见经传；但比之见经传的还更突出，更能传诸不朽。我们现在见了一个弱不禁风的姑娘，就管她叫林黛玉；一个横冲直撞的小孩，就叫他猛张飞。世界上本没有那么个人，我们给它添上一个。这就是作家的创造。创造人是不容易的。解放后我们的小说、戏剧创作有很大的成绩，但是究竟创造了多少人呢？我看的东西不多，能说的上来的，如赵树理、周立波等同志的小说，是有人物的，他们生活在我们的心中。就是世界上那么多小说、剧本，创造了多少人？我看也是有限的。我们讲提高，不从创造人下手，便不能提高。因此，应在这方面努力。

今天，我们正处在社会主义时代，人是新的，老套子套不上。怎么办呢？我看首先要解决我们作家做人的态度。假

如作家的态度不对头，就没有办法了解新的人，也就无法创造新的人。解放以前我写东西，没有什么选择，不管什么，只求写出来就行了。今天，我要写新人，可是写不太好，甚至写不出来。从我解放后写的那些剧本来看，旧人写的好一些，新人就不那么好。原因是我和工农兵接触的不够，对他们的生活、思想感情不熟悉，不了解。这样，写起来就非常困难。因此，我们自己应当首先立志做一个新人。作家解决了自己做一个什么样子的人的问题，才能谈得上创造新人。

创造人物，当然指的是小说、剧本而言。一首诗，一篇散文并不一定如此。小说、剧本非写出人物来不可。在旧社会，闭门多念些书，勤于写作就行了。今天不是那样。今天的作家是新社会的人，是最富有革命精神的人，是社会上最活跃的人；不是整天呆在图书馆里的人。今年全国各地作家纷纷下乡，参加阶级斗争，参加劳动，这是好办法。但也可能有些人觉得在图书馆里坐坐，写写就行了，何必下乡呢？这不大对！这几年能够写出好作品来的，像赵树理、周立波、康濯等同志，就是经常在乡下的。我没有在乡下，就很难写出这样的好作品。当然有一个时期关在屋里读上几个月书也可以，但不要忘记下去念活书。雷锋同志虽然没有意识到在写文学作品，但他的日记是很好的文学作品，我们应向雷锋学习，做雷锋式的作家。雷锋日记中那么多精彩的句子，不是关在屋子里写出来的。而是在平凡而伟大的生活中、行动中体验出来的。雷锋那么年青，就能够写出那么多的至理名言。我们的作品中缺少的可就是这种至理名言。我们写了一部小说，并且发表了；写一本戏，也演出了，但是，能够让人记

得的话有几句呢？在关汉卿、莎士比亚这些大剧作家的作品中，有许多话是能让人记住的，因为是至理名言。我们可以检查一下自己的作品，不要说句句让人记得，就是两三句有没有？也许没有！我们写一件事，对它的本质和思想深度，也许并 没挖得深，看得透。我若不是最具革命精神的人，最活跃的人，就无法写出雷锋式的至理名言。因此，我们首先应当做个革命的文艺战士，热爱祖国，热爱党，拥护党的政策，只有这样，我们的笔下才能有新的感情。

有些爱好文艺的工人同志们、学生们说：我们在工厂里，在学校里，生活圈子很小，写不出什么东西来。我觉得这话值得讨论。雷锋同志的生活圈子也并不很大，也不过是在工厂、部队。但是他每到一个小圈子里，就立刻主动地做创造环境的人，热爱劳动的人，最喜欢帮助人的人，所以他就能在那样的小圈子里写出那样的格言式的、精彩的、传之不朽的句子来。假如我们能像雷锋那样干，只就一部机器说吧，它是国家的财富，我们若热爱它，就能写出很好的诗或散文来；工厂里不能只有一个人，起码有一个工作组，假如我们能像雷锋那样，帮助别人爱别人，那就能写出一些动人的故事，怎么能说找不到东西写呢？学校里人就更多了，上千上万嘛。任何地方的生活，也不像有些人说的那样单调；而是我们不主动去干应干的事情，干雷锋同志所作的事情。希望天上掉下一件事情，正好被我们拾着，一写就成了一部杰作，天下没有那么回事！我们首先要认真进行思想改造，不解决这个问题，就没法子提高。往上走不容易，我们可是必须往上走，力争上游。我们应当有那样的抱负。

好多的青年朋友，爱问我这样的说：你是怎样观察的呀？我们就是不会观察！我觉得应当少用“观察”这两个字。你观察什么呀？今天我们在这里开会，进来一个作家，绕场一周，观察一番，出去了就能写出一篇文章来吗？没有那么回事！我觉得，要参予其事才能写出东西来。不能参观一下，观察一下算了，作家有什么特殊的眼睛呢？并没有什么千里眼。熟悉什么就能写什 么，倒更切实际些。这是老实话。譬如《骆驼祥子》中写了一些洋车夫，有人问我是否拉过洋车，我没有拉过。但是那时我家很穷，经常来往的都是洋车夫那样的人。今天你借给我两个铜板，明天我帮你一点忙，真是和他们休戚相关！大人们聊天，我们小孩子在一旁听着，这样慢慢地我就熟悉了他们的生活。他们的样子我都记得，所以就能写出小说来。我写这部小说是偶然的，“七七”事变前一年，和一位教授聊天，他说：我见过一个车夫，这个人非常耿直，他买了三次车又丢了三次车。我回去一琢磨，自幼接触过的许许多多、形形色色的车夫都在脑子里出现了。那位教授并没说那个车夫后来怎么样了，但我熟悉车夫们的生活，他们怎样痛苦，又怎么样偶然高兴一下，我都知道。并不是那个教授告诉了三句话，我就到处去找洋车夫，观察他们。写作往往是生活了以后的结果。而不都是出了题目再去生活。我们如果不去参加革命斗争，只是袖手旁观，是写不出东西来的，即便是篇短文。我很喜欢花草。因为我身体不好，不能做重的劳动，只能在院里种种花，天天浇水呀，搬来搬去呀，做些轻微的劳动，我记得我写了好几篇关于花草的散文。真爱它，你就有的写。你若只从花铺里花三毛钱买了一盆花，放

在那里，不浇水，一星期就完了，这你就写不出什么来。我们家种了很多菊花，在三伏天里要上盆，这时土还很松，假如下了暴雨，盆里都会变成泥浆。我们刚把菊花从地上移到盆里，遇上暴雨，全家夜里便都起来，把它们抢进来或放在阶台上。国庆节后如果有霜冻，全家夜里又都得起来，把它拿进去，第二天又把它搬出来，让它晒太阳，不然花苞就不会发展开花。这些小事情都是一些经验，没有这些经验，就不好写。这只是一个小例子。我们首先要热爱党，热爱革命事业，以至一些小事情，都应这样。在旧社会里许多作家不爱活动，也不参加劳动；现在好了，大家都可以自愿参加劳动。劳动真有乐趣，随时能让你像雷锋那样心情舒畅。我们的心如果不是热乎的，不真爱你所见到的东西，就没有什么可写的。我们要跟农民一样，热爱他的猪、羊、农具，不是光找一个老大爷或老大娘访问一下。写农村总要写到牛嘛，马嘛！你写这个人时，尽管了解这个人，而对他所做的事，使用的东西不热爱，就会干巴巴的。我们写东西往往干巴巴的，原因就在这儿。马也不敢骑，一见到牛就害怕，赶快躲开；这就体会不到饲养员是怎样爱他的牲口，怎么能写好一位饲养员呢？应当深入生活，而不是逃避生活。我虽然没有写出好东西来，但有一条经验：就是看过十件事，不如干过一件事；看见十件事，不一定能写出什么东西来，干过一件事总能写一点。访问式下农村、工厂、部队，多少也有点用处，可是总不如深入生活，长期体验。我们接触的人要越多越好，老头儿、老太太、青年……而不是访问一个就写一个。《红楼梦》的作者一生只写了这一部书，用了一辈子的力量。书里

那么多人物，每个人都站得起来，在世界文学名著中也是少有的。《红楼梦》中那些人物，都是曹雪芹在生活中一个个慢慢熟悉起来的，所以他才能写出每个人的性格和精神面貌。不是曹雪芹骑了自行车—— 噢，那时还没有自行车—— 今天访问林黛玉，明天观察贾宝玉。他是干了一辈子，这部书就是他生活的总结。这才叫创作。人是很复杂的，不是那么容易认识的。《红楼梦》的作者有那么大本事，晴雯、林黛玉的性格差不多，但又写得两样。一个类型的人写得相象而不相同，非深入生活不能办到。我们写东西往往只能把一个人写得相当好，其余的人草草了事，大概就因为我们光看了一个人，没有看到别的人。就是为了创造一个人，也得知道许多人。还是拿《骆驼祥子》来说吧，那位朋 友并没有告诉我“祥子”是高个儿，矮个儿，长得怎样。我是把我的脑子里记得的乡下来的车夫，联串起来，组织起来的。他并不是某一个车夫。写事情也是如此。写作时遇到一件事，譬如走进会场，桌上有两盆花；好啦，这盆花你就没有办法写了：第一你不知道它叫什么，你没有关心过花草；第二没法形容它，不知道它有香味没有，于是只好不写。文章也就会显得干巴。写东西往往不能完全受提纲的控制，写着写着就变了，东西就多了，若是知识贫乏，就写不下去了。

我们要有时代感，做感觉最敏锐的人。今天的姑娘没有像林黛玉那样的，都是大手大脚，特别是农村劳动的姑娘，脸红红的，非常健壮可爱，假若我们还用老一套的修辞来形容她们便不对头了。同样地，我们可以用一点小东西烘托出这个时代来，比如：有两个姑娘开会来了，一个穿着国产尼龙

袜，一个提着塑料袋子，这就交代出时代，这决不是前三十年的人，那时代还没有这些产品。这说明作家的观察要很敏锐，能看到一切新东西。听说以后大学文科入学考试也要考科学，我看这很好。过去，似乎认为文学和科学无关。现在是原子时代，不知道一点科学，有时简直就没法描写它。我的小孩都是学科学的，有学物理的，有学化学的，一到晚间谈天，我就在那里光愣着，“观察”，一句话也插不上。假如有人要求我写一个青年热爱科学的故事，我怎么办？起码得学会几个科学名词吧，我连名词都不知道！现在的人，时代感要敏锐，要看一看世界的情况。我们知道的东西要多，要像诸葛亮那样上知天文，下晓地理。光继承老传统不行，因为老时代没有今天的新东西。但也不要害怕，听我讲了以后就说：这下子完了，要学到什么时候去呀！不，不要害怕，我们要赶上去，做个新时代的文艺战士。前几天我看了一部科学影片叫《益虫和 害虫》，宣传保护青蛙和其它益虫。我听了很费劲，说的都是科学书本上的话。既是向群众宣传，为什么要向群众说那样不易懂的话？先解释一下嘛：益虫就是有好处的虫子，害虫就是有害处的虫子，青蛙有些地方叫蛤蟆……。不说通俗现成的话，而照念书本上大家听不懂的话，怎能收到宣传教育的效果呢？这就是我们文艺工作者没有尽到责任，没有考虑到这片子是要下乡的，大量的蛤蟆都在乡下呀！

我们写小说或剧本要创造人。眼睛要老看着人。我们写作的时候，遇到了新的事，新的刺激，就很容物写到别处去了，不管人了，或者写着写着又忽然冒出个新人来。保险的

办法是人物要少，写的要透，要老看着那个人。跟这个人没关系的事，无论天好，也要删掉。昨天看了《牛府贵婿》，戏不错，就是人多了些。大媳妇还有点威风，其余几个媳妇都愣着，没有事干，减去两个不好吗？写这件事情必定要跟这个人有密切关系，否则不写。以上谈的就是创造人物。

第二，知道的人多，事情多，知识多，我们就能够想象。想象不是空想，不是幻想，而是根据现实生活中的材料，重新组织起来。这就是刚才说的，创造一个人，原来也许有一个影子，而并不就是某一个真的人。也是我们想象出来的，另创造出的一个人。这样做，会使我们笔下的那个人更丰满，更真实，更鲜明。这就关系到写真人真事的问题。写真人真事，如果是一个任务，那就费点力气去写，假如不是任务，那就最好根据积累的生活资料运用想象，重新组织一番。我们现在无论写小说或剧本，往往有个毛病，就是把好多事情一条一条都写上，概括不起来。假如我们会想象，会运用积累起来的那些材料，就会慢慢学会概括。听说现在还有人往南岳进香，很迷信。我们文艺工作者也上了 南岳，为的是去破除迷信。假如把这件事用几千字，万把字写成小说，怎么写？如何概括？若是站在山口去数，过去一个、两个、三个……好几百人，怎么写呢？好，假如让我来写这篇东西，我就这样写：从上山的人中选择一位香客，可能是一位老太太，受了封建迷信的毒。再用三言两语形容一下卖茶的，卖香的，把环境布置好。好多人，真热闹，可是表面上热闹，不能揭发人物的本质。若突出写一位老太太呢？便可以深入，写出在社会主义国家，为什么她还要上山进香。另一方面再写一个

代表破除迷信的，社会主义的青年姑娘。她是歌舞团的一员。老太太迷信，姑娘破除迷信的，她们俩就代表了两种思想不同的人物。假如要让情节更复杂一些，还可以把她们的关系处理成母女，老太太一心想上山进香，求佛爷帮她找一个称心的女婿，恰巧姑娘在那里宣传破除迷信，正唱得高兴呢！矛盾就来了。这里既有景，又有情，而且有内部矛盾。这也许用不到一万字就行了，这就是概括。如果要去写几百个香客，可怎么写呢？没有办法！我们可以把熟识的很多有迷信思想的老太太拼成一个人，把很多我们认识的年轻姑娘，积极服务，思想进步，风里雨里都不怕等等特点，综合在一个女孩子身上，通过上面说的情节，把两个时代不同的人物描写出来，同时还有社会主义教育在里边。我们的剧本往往写的太长，人物多，不易安排，有的人就在台上愣着。最初我也是一点戏剧知识都没有，乱写，以为只要戏里有那么些人，站在台上就行了。后来导演说了，这样根本不行！一个人在那里说话，六个人在那里愣着，那不叫戏！这我才慢慢明白，想法子调动，老是叫两三个在场活动。要想法子布置，不用交代的不交代，跟人物没有关系的事情一概不提，干干净净的。社会上的事错综复杂，只从表面现象去看，不容易抓住本质。假如写出来的是经过概括的东西，就是像南岳那样大的场合，也可以写得简练，而且可以把人的本质写出来。当然，若有本事，也可以再多写两个人。我们写东西往往贪多贪长，知道的事情，恨不得一下子都写出来；不应这样。正是因为我们知道事情多，才能写得简练，才能挑选，适用在哪里就用在哪里。材料存在脑子里，不会像馒头那样过一夜就馊了；它

不会馊的，下回写别的东西时还能用得上。不要逞强，认为我知道的事多，一写就写那么长。我们时代是大跃进的时代，工人农民学生都在紧张地劳动、学习，写的东西短小精悍，解决问题，一刻钟半小时就念完了，不很好吗！我们时代的要求就是如此。旧社会里，老头老太太都没有事，听评书或评弹一听就是两个月，《杨家将》，《珍珠塔》，多少部，说上没结没完。大家反正没有事，是有闲阶级，听听书总比吵嘴强一些。真正艺术作品可不应没结没完。以《霓虹灯下的哨兵》来说，它一个晚上就解决问题，使人受到教育。这就非有概括的本事不行。写东西不怕短，不怕小，而必要精。一个艺术作品必定是有机的组织，在戏剧里出了一个人，如果他不发生作用，就感到别扭。《牛府贵婿》里的二儿子是复员军人，他一上场大家就希望他有戏。那个牛老头子保守，落后自私，有这么个军人在家里，一定发生很大的作用。可是，看完了戏，他始终没有事作，要他何用呢？要知道，观众反映非常尖锐，不要说是出来一个人，就是一句话，“天阴了”，大家就会想到要下雨了，因为作者引人家那么想嘛。若是前头说天阴了，后面又叫大家晒被子去，或者是不再交代了，这是什么戏，分明是跟大家闹别扭！戏里不但一个人，一件事，就是一个字，也必定是有机的联系。这是一个极精致的工作，要磨了再磨。不能怕吃苦。这是苦事，快活就是在写完了的时候。

既然是有机的，那就是人和事没有不必要的，人一个顶一个，事一件算一件，字也是一个是一个。假如能够去掉两个人，而无损于剧情，何必多加两个人呢？特别是今天的戏

要下乡演出，一大批人马，戏里有五十个人，乐队二十个人，道具用两大车拉，开支大，人家又不好招待，可谓劳民伤财。我们的戏往往是结构松，太长，好多地方可以砍掉。要精练，像古人说的增一分则长，减一分则短那样。青年作者，往往怕删改，好容易写出来的又给删掉了！但是，不删掉怎么行呢？删掉不是为叫戏更好些吗？要狠心的删改。要记住，我们的文章是有机的。从一个字，到人，事，景，应当互相汇成一气，成一个单元。这才是艺术品。许多大艺术家也不会写得很快。当然赶任务是另一回事。否则就应当慢慢地磨，慢慢地写。曹禺同志起码要两年才写成一个剧本。当然有人手快，有人手慢，但是不一定要快，更不要草率。

第三，关于语言。我们学习语言，有两个来源：一是书本上的话，一是生活中的话。书本上有两种，一是古代的，一是现代的。两种都要学。古代书本上的语言，即使自己不学着写，也应看看。这有好处，能够帮助我们明白怎样才能写得简练。古文古诗有这个好处，真简练。作个作家，对古代的书本的语言，恐怕要稍微看一下，能深入就深入。这样就可以了解我国语言的本质是什么。我们的语言在世界上是以简练著称的。简而明，这是我们语言的特色。若是电影里，话剧里，一句话长达几十个字，就不易听明白了。小说也是这样，句长念起来就费劲。我写的东西，不管好坏，话总是要写得简明，有时想起一个长句子来，总想法子把它断成两三句。这样容易明白，有民族风格。念古代的语言可以认识到如何简练。旧体诗多数是四言，五言，七言 的，九言就很少了。唱词也有九个，十一个或者字数更多的句子，但仍以七

言为主。青年往往从现代书本上学语言，这要留些神。现代小说、剧本的语言，并不一定都很精彩，不要说书本上是那样冗长，就可以照样罗嗦。罗嗦总是毛病。我们应当有这么个愿望，写文章一句应当顶十句、八句用。现在作品中有些句子往往模棱两可，怎样解释都可以。因此，首先每一句要让它明确和站得住。看雷锋日记里的话吧，有高度的思想性，充沛的感情，不知道想过多久，才写出这么一句！我们作品中那样的句子就很少。我们念《红楼梦》、《水浒传》，为什么拿起来老不想放下，不仅是因为它的情节引人入胜，它的语言也能随时给我们以喜悦，随时提高我们的欣赏力，叫人爱不释手。假如《红楼梦》的语言每三回才有一句好的，这部书准没有那么多人爱读。文学作品就是这样的：语言要能让人喜悦、愉快。文学作品为什么会美呢？这不仅因景写得好，人物有性格，事件有意义，同时还有语言的美。我们写完作品，最好朗诵一遍或几遍。话剧总要说些简练明白的话，人家才能马上听懂。小说可以多用些辞藻，句子也满可以长点。但是，自己必须念念，假如自己都觉得别扭，别人会怎样就可想而知了。这很要紧，否则民族风格就不容易突出。有时自己觉得这两个字很形象，以为别人看了也会觉得如此，不一定！念出来就可以知道了。要说明白话，有力量的话，有思想，有感情，叫人拍案叫绝，使人吓一跳。这并不是完全在于辞藻，当然也不必一概反对辞藻。特别是今天文艺为农民服务，道理要讲得深，文字可越浅显越好。这是我们的责任。要记住，写篇文章，总要有好的句子。马克思、恩格斯、列宁那么多年前说的话，我们现在还经常引用，他们是那么

有远见，他们的话是传之不朽的。英国人动不动就爱引用莎士比亚作品中的语言。我们应当有这样的抱负，让我们写出的句子，有长久的生命力。诗人更应当创造这样的句子，“诗”即创造的意思。小说、散文作家也应如此。文艺是要争奇斗胜的，内容，思想感情要好，文字上也要显示出自己的风格来，不是人云亦云的，老老实实的。做人应当老老实实；写文章不应当老实；要锐利，有风格，有力量。语言的创造并不是另创一套话，烧饼就叫烧饼，不能叫“饼烧”。怎么创造？话就是这些话，虽然是普通的话，但用得那么合适，能吓人一跳，让人记住，这就是创造。这要求我们狠狠地想，想了再想。写作的人要眼观六路，耳听八方，熟悉社会各阶层的语言，才能按时间、地点、人物的思想感情，找出那么一个字，一句话。这也正是写作的难处。特别是剧本，一开场人物就出来了，没有介绍开口就说话，是怎么说出来的呢？要很好地斟酌。一句话对了，比十句话还好。甚至一个字“哼”、“哈”，有时比写出一句话还好。语言要有呼应，前面说过的话后面一定要照顾到；要有波澜，可以从各方面来写，一句话有几种说法，不应该老是小胡同赶猪，直来直去。若老是平铺直叙，没有风趣，就难精彩。须想出一针见血，解决问题的话。语言写得好坏，是最足以看出一个作家的功夫的。要在最简单的话里显出本事。使用语言，要因人、因地精密选择。记得有一位朋友写一篇东西，男的喝了酒回去，太太不满意，说：“又喝了猫尿啦！”如果是她发了脾气，这就用对了。但从剧情来看，她并没有给他很大的谴责，只是一个轻微的责备。那就应该说：“你又喝了两盅吧？”如果说喝

了“猫尿”，那该是发脾气，拍桌子，要打起来了。大概是这位作者听到北方农村有把酒叫“猫尿”的，就视为珍宝，非用上不可，结果却用得不是地方。作品的语言要丰富，但勿乱用，要审慎选择。下乡学到的话，要考虑怎么用，让人听起来很 顺畅合适。这套功夫很不容易，得认真地练，这是基本功，非掌握不可。我建议写小说的人也写写诗，写写剧本。不写诗，就不知道什么叫简练；不写剧本，就不容易知道什么叫做结构精密。作家是要懂得这些和有这种本事的。

一九六三年九月二十日

载一九六三年《湖南文学》十一月号

人物、生活和语言

——在河北省戏剧创作座谈会上的讲话

河北省戏剧创作座谈会给我提了几个问题。我想了想，没想出多少道理来，只能随便谈谈。

写戏主要是写人，而不是只写哪件事儿。新事儿今天新，明天就不新了。我们的社会是突飞猛进的。今天修了个大水库，明天又有了更新更大的水库。只有写出人，戏才能长久站住脚。把一九五〇年的人物写好，到现在还会光彩照人。宋朝的包公，到今天不是还可以古为今用吗？

戏里的领导人物，更应该去努力描写，不应该躲避他。有人问写现代戏应否出现党委书记？这要根据剧情来决定：该有就写，不该有就不写。但是，需要有党委书记的戏，还是尽量把他写出来，并且应努力写好。因为，领导人物的风度、光彩、行动，都反映出时代精神。只通过电话、指示去写，看不见人，感染力就小。

领导人物要放在生活中去描写。不要只让他出来解决问题。《哥俩好》里的军长，担着土筐，和大家一同劳动。一个新兵要他那颗“星”，两人就掰手腕。他跟兵一个样，平易近人。观众见到这样的军长，会感到很舒服。把自己的儿子交

给他会很放心。假如只让他坐在办公室里，给大家说几句空洞的话，指示一番，这就没劲儿。写他参加劳动，和一个新兵很要好，比他讲一大套 道理强的多。他的行动闪烁着革命军人的光辉。如不从生活中表现人物，人物就会是空的。老是让领导人物出来，交代那么几句政策，而且这个戏和那个戏都差不多，都是那么死板板的，就不能解决问题。因此，我们在生活中，不仅要热爱和熟悉工人、农民、士兵，也要熟悉和热爱各层领导人物。了解他们怎样工作，怎样生活，不要敬而远之。这样，才有可能把他们写得有骨有肉，不再是干巴巴的了。

戏是要激动人的感情的。当然它也给人以智慧和知识。人家看了戏，既不悲，也不笑，一直是那么冷冰冰的，走出剧场就会忘了。只有打动了观众的心，他们才会接受教育。我们应该检查自己：我写戏为什么写不出人物来？恐怕就因为我们没那份感情，对人物不热爱。他死，他活，对你没有多大关系。“我在这儿是造戏哪”，这就保准写不好。因为这不是带着感情写的。我们看郭老的戏，《屈原》、《武则天》、《蔡文姬》，都是充满感情写的。他的戏都像在心里存了多少年，所以写出来那样动人。写戏，决不能只考虑如何安排情节，谁先出，谁后出，他怎样，她又怎样，把人物当作傀儡摆布着。应该首先想到：我的剧本要用人来感动人，用人来教育人，没有真正的感情，人物就写不好，剧本必定要失败。

写戏，开始不外乎这么两个因素：有的人因为听到一个故事，想写个戏；有的人因为见到一个或几个人物，想写戏。我们姑且把它叫做灵感吧。不管灵感来自人，还是来自事，你

必须写出人来。解放初期，我写了《龙须沟》，治龙须沟这件事，是在报纸上见到的。事情很动人。假如我只写这件事，舞台上布置一道臭沟，让几个人出来挑臭泥、修沟，沟修成啦，戏也到此闭幕，观众准保用手巾捂上嘴，到票房去退票。我没有只写事，我写了 个住在龙须沟的人。写他们怎样在这种不堪生活的地方，祖祖代代的艰苦劳动。一个外国朋友看了戏之后说：“我没想到中国人的生活能力这样大，能在这种环境下劳动、斗争、生活！”所以，写戏，不要只钻到故事里。有了人物，故事自然也就出来了。未动笔，你要先检查：我的剧本里，到底有几个人是我实实在在熟悉的？不是这样，戏就不会写好。

戏是人带出来的。要让观众从人物小的方面，看出大的方面来。从龙须沟那块臭地方的人民是那样善良、勇敢，就可以看出我们的民族的伟大来。所以写人物，不管是多么小的人物，必须使他比那真人高出一头，一个人不是像我们平常见到的那样简单。因此，要写好人物，我们自己必须高瞻远瞩，胸襟开阔。要把我们的领导、同志、朋友，认识的更深刻一些。要是真的认识了人，我们就会懂得：每个人心里都有很多东西。一个先进的工人、农民，不要以为他们就作了几件事情，他们是社会主义的真正建设者，他们都有很伟大的地方。

剧中人物，不应是张三也行，李四也行，多一个行，少一个也行。应该是多一个也不行，少一个也不可。对人物要胸有成竹，一闭上眼，就看到他们的音容笑貌。这样，戏才会写好。

创作要有材料。有人常问：怎么搜集材料？我说：得好好去生活。生活，就是搜集。有人常说“我有一肚子故事，就是写不出来。”这个人其实并没有故事，要不，为什么写不出来呢？他只是浮光掠影地到处看了看。要聊天，也许能聊一套；细问他，故事中的人物如何，他准答不上来。我们去生活，不能为了去搜集眼前要用的一点点材料。如果找到些材料，就认为够用啦，等到一写戏，就准不行。一个人有脑子有心，有很多很多东西，怎么会在几个星期就体验全了呢！深入生活就是搜集，而不是“采访”。

我们平日的生活，也是搜集。我们要在生活中积累知识。剧作家跟音乐、图画、电影，跟许许多多事物都有关系。知识很广，写游泳要会下水，否则只好写在澡盆里打“扑腾”。一个作家要想知道的多，就要靠平时丰富自己的知识。要会打篮球、游泳、打百分，什么都要参加。只有这样积累，才能应付写作。前几个月，徐兰沅先生送给我一把扇子，是梅先生唱《晴雯撕扇》时撕过的。徐先生把它裱起来。徐先生告诉我：梅先生唱这出戏，都是在前一天，工工整整地画好了扇面，然后到台上去撕。这使我很感动。一个演员为什么要自己画扇面，画的那么精细，然后去撕呢？第一，他会画。第二，对艺术严肃认真。梅先生之所以成为大师，原因就在这里。他什么都学，文武昆乱不挡。那还是在旧社会。我们今天条件这样好，更应努力去掌握知识。只有懂得多，才能使笔下从容。一个作家，虽不必是一部百科全书，但必须知识丰富。天下几乎没有和作家不相干的事情。

比如，你要写这么一个人，就应知道和他类似的好多人。

你认识一个青年是这样直爽，那么，还需要认识直爽的中年人和直爽的老年人。这就会让人物在作品里有所发展。我写的车夫骆驼祥子，和《茶馆》里的王掌柜，就是由我看了许许多多的洋车夫和茶馆掌柜后慢慢地把他们凑到一块儿，创造出来的。一个直爽的青年人，有时很粗暴，使人很难堪，不敢接近他。等他有了经验和修养，就不再这样了。虽直爽，但令人可爱了。到了老年，修养更深，还是那么直爽，却更可爱了。这样，我们就看到了一个人的一生。也许在戏里，只写他的青年时代，但也须要知道他的中年和老年。不怕写的少，就怕知道的少，只有把人物看全了，才能把部分写好。作家的笔下一定要有富裕。《茶馆》里的人 物，有时只说那么两句话，观众觉得他们还像个人，就因为我知道他们一辈子的事情，而只挑了一两句话让他说。

写戏，很需要技巧，但只凭技巧，不能决定剧本的格调高低。必须从生活出发，真正写出几个人物，剧本的格调才会高起来。《三击掌》的格调高，因为王宝钏写的高。她是丞相的女儿，自幼娇生惯养。但是为了爱情，敢和嫌贫爱富的父亲击掌决裂。到《武家坡》她就低下去了。人物低了，戏也低了。《武家坡》的技巧颇好，可见光凭技巧是不行的。是人控制着戏，不是戏控制着人。

最后，谈谈语言问题。不管是话剧，还是戏曲，语言都应该既通俗又有文艺性。我们的本领，就在于会用普通话，话里面又有味道，有思想。不应专在一些文言修辞上下功夫，那会让人听不懂。要考虑让观众听了发生共鸣，让他们也去想。有个戏，写国民党统治时间，两个小学教员的谈话。一个说：

"看这群孩子多可怜，个个面如菜色！"我觉得"面如菜色"就不够通俗。不如说成"看看孩子们多可怜，个个面黄肌瘦"更通俗些。只有观众听懂了，才能打动他们的心，假如把这句话再改一下，改成"看看孩子们的脸！"这样观众不仅听得懂，还会引导他们去想，就更有力量。一个作家必须能调动语言。不用去查《辞源》、《佩文韵府》，现成的语言有的是。你要想法去找，去调动。我在《茶馆》里，形容一个算卦的抽白面儿。他把白面儿装到哈德门烟上抽，叫做"高射炮"。哈德门烟是英国货，白面儿是日本货。他抽得很得意，说："大英帝国的烟，日本帝国的白面儿，两个大帝国伺候我一个人，多造化！"这句话概括了帝国主义怎样侵略我们的。用幽默的话，写出了令人辛酸的事儿。所以，我们要寻找那种说得很现成，含义却很深的语言。好的语言，可以从一句话 里看到一个世界。名导演焦菊隐先生说：词儿里面有戏，有动作。这样，他就有法导演了。我们的语言，不能像老戏那样："你好比"、"我好比"，比个二十八个，也不过还是那点事儿。

怎么提炼语言呢？首先是你要多掌握语言。掌握的多了，使用时就能有所选择。选择就近于提炼。要根据人物性格，根据所处的环境，决定用这几个字而不用那几个字。前几天，看了一个剧本，写一个生产队长喝了酒回家。他的太太问道："又哪儿喝了猫尿回来啦？"就不确切。这场戏虽是写他太太反对他，但对他还是很关心的。如他太太只是轻微的责备，不希望打起来的话，就不该用"猫尿"这词儿。所以，语言选择必须恰当。不怕话通俗，就怕用的不是地方。使用语言的原则，应是：一要通顺，二要精辟。

身体不太好，想的也很不周到。就讲到这里吧。

载一九六三年十一月二十日《河北文学·戏剧增刊》第一期

戏剧漫谈

我对于戏剧是外行，用湖南话说，不是“里手”。只就这两天看到的戏，随便谈点感想[1]。

首先说一个故事。今年的春节，徐兰沅老先生（徐老给梅兰芳大师伴奏了几十年）送给我一个礼物。那是梅先生画的一张扇面。这样的扇面，是梅大师当年唱《晴雯撕扇》时候用过的。这就很奇怪，既然要在舞台上把扇面撕碎，花一毛钱买一个就完了嘛。但是，梅大师就是梅大师，他每次唱这个戏，自己必先好好的画一扇面，画好了拿到台上把它撕碎。戏演完，徐老就把这撕碎了的扇子捡起来，而后把它裱好，所以他送给我的这个扇面上有显明的裂痕。这件事情使我非常感动！反正是把它撕掉了，何必自己画呢？而且画得那么好！扇上画的是菊花，工工整整地题着“梅兰芳”三个字。可见一个艺术大师，是一丝不苟的。艺术各部门好多地方是相通的。梅先生能写、能画，所以他穿的行头，戴的花，以及舞台布景，受他会画的好处很多。他懂得配色，红的该配什么颜色，绿的又该配什么。他戴的花，不是插满了头，像个大花篮似的。他懂得什么叫美。舞台上的一个重要条件是

① 本文系作者1963年在长沙对戏剧界所作的一次报告。

美，让人看着舒服。

戏剧是综合的艺术，有文学，有音乐，有图画，有灯光……各种东西凑起来的。我想，作一个戏剧的演员，不管是话剧的还是戏曲的，对我们本行业务要知道的宽，同时对于琴、棋、书、画也都应当加以钻研。只有博、宽，才能够精。这个"精"不是光会一样就能作到的。咱们现在编的戏，第一个最大的缺点就是戏词，词句粗糙，拿不出手。这并不是专指湘戏或者花鼓戏而言，就比如京戏吧，不打字幕还好，一打字幕就漏了底，叫人看出有"大骂周瑜不是人"这样的句子。要是我们不掌握语言，不学一点诗，不学一点文学，就不易克服这个缺点。现在我们是这么积极参加编戏改戏，可是，连新编的词儿往往还离不开"说分明，看端详"这类的"水词儿"。今天年青人去看戏，一看到这些词儿，也许就认为这是文学作品，所以他一写文章也可能是"开口大骂周瑜不是人"，这才耽误事哩！

我们必得知道色彩。四大名旦都能画都能写，有名的小生俞振飞，也是能画能写，所以他们的行头做得那么好看，不庸俗。我们戏曲还好，有个老传统；有些歌舞团、文工团，演员一出场都是红裤子绿袄，颇为不美。国家花了那么多钱，材料都是好的，可是，我们偏要怎么难看就怎么做！咱们演的戏里，往往有小姑和嫂子的这样的戏，这俩人为什么穿一样的衣裳出来呢？一个是小姑子嘛，一个是嫂子嘛，小姑戴一个大花圈，嫂子也戴一个大花圈，都戴那么多花，让嫂子少戴点儿，让小姑娘多戴点儿不行吗？顶好是我们演戏先由自己人看看，彼此看看，合适不合适。梅大师活着时，他总亲

自到后台，把这个姑娘的花摘掉两朵，或是给她头发顺一顺，片子挪一挪；或者是某个人嘴大，他便想法子给他另画一画，使嘴显着小一些。他极注意这些。艺术要完美，小的地方也要注意。梅大师当初没有成名的时候，演戏爱低头，那时他演戏有好多自己的朋友在下面坐着，他一低头，下面就作暗号，梅先生便赶紧抬头。我们恐怕没有这么认真仔细。要注意自己的缺点在哪儿，对艺术各门类都要通一些。做个演员必定要多才多艺，一个作家也是如此。我们是社会主义的演员嘛！在旧社会有那么一台就可以了，在新社会就不够。我们要天天有所提高。怎么提高？就是要多学。希望我们的演员，十八般武艺都拿得起来，又能拉又能唱，没有小生就唱小生，没有须生就唱须生，这就能更好地解决为工农服务的问题。当然，这不能要求每个人都这样。但是以前就连梅大师，也学过小生戏嘛，《黄鹤楼》、《辕门射戟》，他都能唱，有时还反串武生哩。我们歌舞也应如此。好象有个传统似的：歌者不舞，舞者不歌。也不知这是谁出的主意。谁也没有说过。一个人全会，那有多么好呢！特别到乡下去，原来你去十个跳的，十个唱的，现在每人都能歌能舞，只要十个人就够了嘛。这就非常经济，十个人当二十个人用。能为国家省很多钱，又有机会多为工人农民演出。所以，我希望我们多学点本事。要精，我这一门我唱得很好，我唱须生我就把须生唱好，这是应当的。但是我还要多学些别的，知道多，会拉拉胡琴也很好啊！我刚才说的徐兰沅老先生，他知道的戏很多。他原来就是演员，正因为他会唱，所以就帮助梅先生创造了很多好腔儿。演员也应懂得音乐，多数的大师是精通音乐的。

多会没有坏处。特别是青年，会一点就觉得很够了，那是最要不得的。唱一出戏劳动是很强烈的，要是我们有这个习惯，在业余时间写写字，画画画，弹弹琴，不仅加强了艺术修养，对我们的身体也有好处。新社会的演员要博而精，应该是最有文化、最有艺术修养的人。

美是个整体，不要忽略小的地方。舞台上的东西摆设得不合适，台下立刻看得出来。我们要常常捉摸捉摸，这个戏我是怎样 演的？花是不是戴多了？那件袍子好看么？妆扮好了，咱们也要彼此看看："噢，您这个样子，不大好看，改改看！"马连良先生就这样。他在上台之前，连龙套都要全部检查一次。我还记得一个笑话，我和梅大师一同到朝鲜去，他唱《贵妃醉酒》，没有带那么多人，临时把文工团的小姑娘请来配饰宫娥，梅先生早早到了后台，文工团的姑娘都很漂亮，穿得也都很对，可是一看颈项，啊，没有擦粉！大师说："这个不行，你一转身人家不就看见了？"再看手，手掌还很好，噢，腕上不行，是黑的，没有擦粉，这一甩袖子，不看到里面了？于是，一个个又都加了粉。大师们就是如此严肃、认真。他博得很，精得很，同时对这些小地方都很注意，一点不马虎。最近，我看到有的演员梳的辫子，梳得很难看，一转身，脑后乱七八糟的一团，不知道是怎么梳的？要梳嘛，就把它梳好。要不然，就想个办法改一改，何必都梳上辫子？这儿不好看，就设法掩饰它一下，如戴上一朵花等等。衣服做窄一点或者宽一点，裤子穿长点或者短点，带子怎么系，这里头都须有分寸。故去的北京戏曲学校郝寿臣校长，是唱花脸的，唱窦尔墩、张飞这一路角色。他的身量很矮，就把大

带子系得很低。由台下看，觉得他个儿很大。如果把带子系在当中，上半截那么短，就成个小张飞了。他并且把黄大带加了个蓝边边，他告诉我，这样有黄有蓝，打一个蝴蝶结就好看，不单调。这些位老艺人做什么事情都细心捉摸。对艺术的钻研，要逐渐注意，才能提高。天天提高一点，慢慢它就很高了。

主角与配角的关系。今天有个问题：有些演员，往往是青年演员，都愿意做主角，不肯学二路角，不愿作配角。现在我们有些突出的主角，突出的二路角色可很少。这是个严重的问题。我记得我年轻的时候，看过不少回《打焦赞》，焦赞的扑跌功夫真 好。最近看了几次《打焦赞》，就不能够满我的意。焦赞是配角，可能扮演者不愿下苦功夫。那些老的二路角色，学配角的，不但能演，而且有绝技，成一个专家。我们应当向他们学习。一台无二戏，反正得有主角有配角。不能一个戏出来四个赵云，五个诸葛亮。我觉得要求自己博，要求自己精，不分主角配角，都是一样的光荣，什么都应该干好。谁有特长，就重点培养他，好嘛！大家都应当帮助他。我只能演配角，我就好好钻研，也要有绝技，这样我们的戏才能提高。这表现了集体思想。光主角好，配角不好，戏就不会精彩。

铺张和简练。一个艺术品毕竟是要简练的。诗一句话就能解决问题，它是思想的总结，语言的精华。画画几笔就能传神。戏，也应这样，必须简练。安排一个情节，也必定让它发生作用。《装疯吵嫁》，是个有趣味的小闹戏，就是太重复了。台底下人是非常聪明的，一个人物脸上那么动一回，可

笑；第二回那么动就不那么可笑了，还要第三回，难免有点讨厌了。艺术品就是这么个东西，头一回观众笑了，不要以为第二回观众还笑。反反复复，人家会笑话：已经来了两次，就这么点本事吗？

音乐伴奏也是这样，往往不简练，贪多。梅大师、程大师就有那么几个伴奏，并无碍于成为大师。前天听祁剧《黄鹤楼》，唢呐吹得太响了，台上说什么我们听不见。评剧有个好处，有时候不拉琴，专让演员唱，到时候再拉。湖南高腔也有这个好处。音乐总得服从演员，服从表演，它不是独立的。应当怎样想法子让台下听得更真才好。

简练，不光是人少。整个剧情是抱起来的，像一棵抱心白菜似的，老集中在一点上，紧凑干净。拿《牛府贵婿》来说吧，这个戏是一出喜剧，可不敢让正面人物也用一点智慧幽默幽默，而光耍那个落后的老农民。到正面人物要交代问题时，就瞪起眼睛，一点不幽默，这个戏就不抱着心儿了。它分成两团了：一团是招笑的，一团是非常严肃的，很不协调。正面人物也可以幽默嘛，他可以讽刺，话也可以来得俏皮。当然我们不能丑化正面人物。

我们戏曲有这么多少年的历史，有这么深厚的传统，这么多的创造。一个国家里有三四百种戏，而且都这么好，真是了不起的事，这是我们一个极宝贵的遗产，必定得把它继承下来。但是，今天发生了一个问题：有些年青人不看戏曲。假如我们光看今天不看明天，那我们各种戏曲就有衰落的危险。新的人不看，这就是很严重的问题。原因是传统戏里所反映的思想感情，跟今天的思想感情距离很远。我们现在的

思想感情已经不是唐朝的，宋朝的，明朝的，连五十年前的都不是了。我是个老听戏的，现在有时候也听着听着就不爱听了。我们的戏曲是为社会主义服务的，是不是所有传统戏里的东西原封不动地摆出来都能为社会主义服务呢？自然不行。因此，我们总得逐渐地让它的思想越来越接近我们的时代。一方面是演现代戏，另一方面要把传统戏好好修改。我们要大胆一些，不要过于保守，以为什么东西都改不得。有的东西，以前看着很好，现在看着就不那么好了。这几年来，我们戏改工作有了很大成绩，但是有时还是过于保守，老是认为老技巧不可以去掉，但是那个老技巧是由那个老生活、老思想出来的，摆在今天的舞台上，就会令人觉得不太合适。比如焦赞这个人物，在老戏里总是个可笑的人，事实上，在我们今天看，焦赞是个了不起的大将，这个人直爽、幽默一点，但是不能离了大将的身份。如果原封不动的留着，就觉得焦赞不是焦赞，而是小丑了，让人物受到了损失。不是说那些技巧都该去掉，但是，为了今天的观众，就要很好的想一想：哪里去一点，哪里添一点？我们应该大胆地改革。

我们的传统戏要是改编得好，能够让它和今人的思想感情挂上钩，还是颇有可为的。假如完全在我们思想感情之外，无论技巧多么好，恐怕也打动不了后一代；假如后一代都不爱它，那就很危险。我们不应当轻视传统的技术，但要推新出新，超过古人。

这些年，我们把有些戏改得很好了，干净了，很不近情理的地方已经去掉了；但是，我们做得还远远的不够，首先就是戏词，这要用很大的力量整理剧本，先把不通的去掉，慢

慢地再让词句精彩。演出的剧目需要不断的加工，一丝不苟的加工，尽管是保留的剧目也得加工。戏是不怕改的，一个戏在不同的历史期间演出总有所改动。我不相信在解放前那些演员、导演、作家都敢干敢改，而我们今天社会主义时代的作家、导演、演员反倒怕改，说："这可改不的，当初秦始皇时就是那样。"秦始皇那时还没有戏啊！

我希望，能够花五年、十年的功夫，每一个剧团都有值得保留的剧目，包括新的历史戏、旧的历史戏、现代题材的戏，都有那么一些保留节目，全国凑起来剧目就很多了。让我们大家都努力吧！

载一九六三年《湖南文学》十二月号

《马连良演出剧本选集》序

马派戏不仅在唱、念、做上都有独创之处，连人物的扮相与行头亦精心设计。单学些唱腔，不足学得马派之长。这部选集不但录有戏词，且具人物扮相，表演提示，与主要马腔的乐谱，全面介绍，重点阐明，对继承与研究马派剧艺一定有很大的益处！

连良先生有排一戏，必全局考虑，一丝不苟，不只突出主角，忽略次要人物；不只重唱腔，而轻视细节的处理。即使是熟戏，也每唱必排，上场前，连龙套的服装亦加检视，务使一台无二戏，人人尽职，处处妥当。此种精神也能从这部选集的细心编辑中看得出来。我希望继承马派的和学习此集的都也注意及此，流派尽管不同，精益求精的精神则当一致。

一九六二年十月老舍序　于北京

载一九六三年中国戏剧出版社出版的

《马连良演出剧本选集》初版本

深入生活，大胆创作

近来，看了不少好戏，非常兴奋。十几年来，我自己虽也写了一些现代题材的戏，但看了人家的戏以后，再一比较，就显得自己写的差得很多。过去，有时看到生活中的某些现象，使自己很感动，就动手写起戏来。说它是戏，实际只能算是活报剧。最近看的一些戏，的确是戏，而且是好戏。虽然还不能说是十全十美，可确是新颖，动人。

为什么自己没有把戏写好呢？检查起来，主要有两个原因：

第一是生活不够。例如，过去写过关于女店员生活的戏，由于只是从表面上去写，对生活没有很好地深入进去，因而感人不深。又如，算是比较完整的一个戏《全家福》，原意是要歌颂人民警察的，可是对人民警察的了解很不够。也不是不想去了解，看到他们的工作很紧张，就有点不好意思去纠缠，因此，剧中人物写得不够深刻动人。在我写的戏中，往往是老人老事气氛多，新人新事气氛不够。如果能够深入生活，我想，戏是能写好的。

第二是学习马列主义不够。对生活现象是看到了，但看得不深，而且不善于分析。写起戏来，往往是以可有可无的幽默勉强支撑起来，用来博得观众一笑。文学艺术必须为社

会主义经济基础服务，这十分重要。过去，我根本没有想过这个问题。这说明自己对马列主义的学习太差。

我们欢迎现代题材的戏，也不排斥历史题材的戏。现代题材的戏，是以今天的事情，今天的斗争，今天的人物解决今天的矛盾。历史题材的戏再好，至多也只能让我们想起了古人，间接地受点教育，不能帮助人们直接解决今天的问题。今天我们正在开辟共产主义的大道，这是了不起的事。我们的戏，就要反映这了不起的事，要通过舞台，教育人民，启发人民。今天，这么多的人来看现代戏，并不单是为了消遣，而也是要学习如何看问题，如何解决问题。

反映现代生活的戏，不怕多。今天，我们的生活无比丰富，到处都是热腾腾的，只要能深入到火热的生活和斗争中去，不愁没有可写的。刘厚明同志下乡不过几个月，就带回一个《箭杆河边》，最近又写出了一个《山村姐妹》。今天，到处都有写作的题材，不必担心重复。况且各方面的人，比如，生产战线上的，服务行业中的，……都要求我们在作品中能够反映他们。真是写也写不完。

前些天，《人民文学》约我写个剧本，要反映建国十五年来某一方面变化的，这个面太宽，怎么写呢？想来想去，想到写写三轮车工人吧。大家知道，三轮车工人不是生产工人，而三轮车是要逐渐被代替的交通工具。当然，随着三轮车的消灭，他们这一行，也就不再存在。但他们的儿子、孙子，有的已经去开汽车，有的已经进了工厂。这个戏如果写好了，也可以反映出三轮车工人是怎样过社会主义关的。这不也很有普遍意义吗？

现在，各行各业都要看话剧，也都要求写他们，演他们。有一个三轮车服务站的主任，拉过两轮车，也蹬过三轮车，他说，把我们由两轮车、到三轮车、四轮车（汽车）的变化写出来，也好让将来的人们知道这段历史。说起今天的三轮车工人，真是教人可爱，不由得你不去写。他们成天那么辛辛苦苦，不完全是为了钱。在同仁医院门前的三轮车工人，我就了解过，他们拉的虽然都是病人，但是因为病人的情况不同，拉法也不同，说明他们很能体贴病人。有的天天拉病人去医院，替病人挂号，取药，耽误了好半天，也不额外多要钱。病人没钱也不要紧，明天还是照样送到医院。说明他们过了社会主义这一关。像这样可爱的三轮车工人，你说值不值得写呢？

要求我们写的人越来越多，可以写的题材也到处都有，而要把戏写好，我们就必须深入生活，好好学习马列主义。

我们写戏，不能让旧形式束缚住，实际上也束缚不住。反映新社会新生活，旧形式肯定是不够用的，新形式必然出现。老的戏剧分类，如悲剧、喜剧、正剧等，也束缚不住我们。比如，《千万不要忘记》中打野鸭子的那件事情，也可能成为正统悲剧，假若打野鸭子的一直堕落下去，以至死亡。但在我们的社会里，对于人民内部的问题，却不应那样处理，而要通过批评、通过思想改造，达到团结，使它不成为悲剧。人物必须死才是悲剧。所以我管《千万不要忘记》叫作“正喜剧”。用的是喜剧手法，可又不是单纯的喜剧，而是要大家在愉快的笑声中接受正面教育。

谈到表演手法和舞台设计，我认为，首先应为工农兵服

务，要让他们看得明白。表演方法要创新，舞台设计也要创新。佐临同志在《激流勇进》中利用灯光与机关布景的做法就很足以帮助观众更好地了解人物与剧情。我们应该把胆子放大一些，利用一切有利条件，来加强社会主义话剧的表现力量。这样做，和旧日戏曲舞台的某些机关布景完全是两回事。导演要敢想敢干，敢于创造，演员也要敢于创造。同时，也要学习传统戏曲的声调、形象、基本功、表演技巧等。例如，北京市农村文化工作队，原是由各个剧种的演员组成的，最近，他们演出的《山村姐妹》，有一个评剧老演员，在这个戏中扮演老人，嗓子虽不太好，但咬字清楚有力，很受观众欢迎。像这种表演技巧，就很值得我们借鉴。

载一九六四年六月二十日《新建设》第五、六期合刊

《北京话语汇》序

我生在北京，一直到二十多岁才糊口四方。因此，在我写小说和剧本的时候，总难免用些自幼儿用惯了的北京方言中的语汇。在用这些语汇的时候，并非全无困难：有的听起来颇为悦耳，可是有音无字，不知应当怎么写下来；思索好久，只好放弃，心中怪不舒服。有的呢，原有古字，可是在北京人口中已经变了音，按音寻字，往往劳而无功。还有的呢，有音有字，可是写下来连我自己也不大明白它的意思与来历，闷闷不乐；是呀，自己用的字可连自己也讲不出道理来，多么别扭啊！原来，北京话的语汇中，有些是从满、蒙、回等少数民族的语言中借过来的，我没有时间作研究工作，所以只能人云亦云，找不到根源，也就找不到解释。

一九六一年，金受申同志编了一本《北京话语汇》，由商务印书馆出版。受申同志也是北京人，并且是个博闻广见的北京人。他熟知北京的掌故，“三教九流”广为接触。这就使他对北京的语言也多知多懂，能够找出来龙去脉。这本小书给我解决了不少问题：从前找不到的字，现在可以找到了；来历不清楚的，现在也可以弄清楚了。有了这本小书，我的确更了解些北京话了！既使在推广普通话以后，我有意地控制自己，少用些北京话中独有的语汇，可是能够多了解些自己

的乡土话，还不能不是一件痛快的事。况且，语言的发展变化是十分复杂的。已然不大通用了的话会忽然复活。近来，小学生们又很喜欢用“柴”来表示“不强”与“劣等”了。五六十年前，这是个很普通的字，“九斤黄”等优种鸡叫作油鸡，大鸡蛋叫作油鸡蛋，而那种弱小的鸡与小蛋则被称为柴鸡、柴蛋。似乎有好些年没听见这个字了，也不知怎么近年却复兴起来，小学生们都以“棒”为褒，以“柴”示贬了。谁敢说，受申同志所记述的那些较老的语汇，有朝一日不也会返老还童呢！

《北京话语汇》即将再版，受申同志细心修订，增加了三百多个语汇，并在释文中运用了一些社会资料，还采录了几位北京籍作家的著作中用过的北京话语汇。这样，他不但使我们看到一些语言与生活的关系，而且还能帮助我们深入地了解《红楼梦》等文学名著的一部分语汇，加强欣赏能力。

我不是语言学与音韵学专家，没有评论这部书的资格。我只能就它对我有哪些好处。写这么几句话。至于书中容或也有某些解释未能完全正确，那就请专家们提供意见，大家讨论吧。

载一九六四年九月商务印书馆再版的《北京话语汇》

谈快板

快板的格式，人所共知，即不在话下。

大家也都知道，写快板应当遵循文艺为工农兵服务的方针，并顾及说唱文学的特点，故亦不必在这里再讲。

这里只谈一谈，为什么有的快板段子，格式与内容都没什么错处，可是唱出来不好听呢？甚至使听众摇着头说："这不像快板"呢？

让我们先拿京韵大鼓来跟快板比较一下吧。它们俩都属于说唱文学，可是格式不尽相同，写法自然也就不大一样。京韵大鼓的板式排列是由慢而快，所以给它写词儿的时候可以开头儿从容一些，而后越来越紧张，故事中斗争越激烈，说唱节奏也越急促。至于快板呢，虽然开头儿也唱的较慢，可只是较慢、稍慢，不像京韵大鼓开篇时那么从容不迫。因此，它往往只用一句“打竹板，响连天……”之类的垫话儿，就转入正题了。它几乎是开门见山，要说什么就说什么，不必多绕弯子。它是以明快为主。即使垫话儿稍多，也必须写的清脆爽朗，活泼生动，切忌沉闷罗唆，听着不够味儿。

明快就是干脆嘹亮，不结结巴巴，疙疙疸疸。初学写快板者，往往使句子找不着家，唱起来就疙疙疸疸，例如：

打竹板，迈大步，
一来来到了十里铺。
十里铺，十里长，
有一道清清的小溪，
还有不少的柳树，
鸟儿歌唱花儿香。

这里的第四第五两行便是找不着家的，因为脱离了辙口，断了线儿，不能顺口溜了。快板必须两行成为一对儿，句子挺拔，辙口结实，才能够一气呵成，句句嘡嘡的响。所以前边的六行若改成下边的样子，就好一些了：

打竹板，迈大步，
一来来到了十里铺。
十里铺，十里长，
清清的溪水柳成行，
鸟儿唱，花儿香，
真是一片好风光。

改写过的几行中，字下画了圈儿的便是押韵的字。快板的上下句必须押韵，才能够唱得好听，有劲儿。请记住，快板是通俗的韵文。韵押得结实，俏皮，才能悦耳。

因为它是韵文，所以句子必须简练，万勿罗哩罗唆——“张老头儿六十多岁还整天干活儿”，就没法儿唱。若改为“张老汉，六十三，拿起锄头就干一天！”就有点像快板了，可以唱了。

因为它是韵文，所以造句必须注意节奏，以期便于说唱，

唱出来畅快好听。像前面举例中的“有一道清清的小溪”，和“还有不少的柳树”，就都像散文，不易上口。若改为“春水轻流一小溪”，和“溪岸青青垂绿柳”可就差不多了，因为这两句都可以切成三节：春水，轻流，一小溪；溪岸，青青，垂绿柳。这就有了节奏，有了气口，好唱好听。多么长的句子也必须有这样的节奏与气口，看：

十里铺，好热闹，
老老少少男男女女有说又有笑。

虽然第二行有十三个字之多（再多些也行），可是能够切成节段——老老少少，男男女女，有说又有笑，便仍然好唱好听。句子可长可短，但必须切得开，有节奏。“二大妈的儿子铁柱子昨天病啦”这一句没法子切开，也就没法子唱。

虚字儿如“的”、“了”、“就”等，唱的人会按照语气，轻轻地带过去，似有若无，不会打乱了节奏。“一来来到了十里铺”中的“了”字并没有什么分量。

韵脚结实，唱起来才响亮有力。要精心选择，把同声的字押在一块儿。“步”、“铺”同声（都是第四声），“香”、“光”同声（都是第一声），押到一块儿便增加音乐性。“步”、“湖”不同声，“香”、“长”不同声，可以勉强相押，可是“打竹板，迈大步，一来来到太平湖”，竟不如“打竹板，迈大步，一来来到十里铺”这么顺当好听。要使快板响亮悦耳，押好韵极为重要，必须想了再想，去找到合适的字。随便拼凑的韵脚，必然软弱无力。押韵重复的太多，也会使听众感到厌烦。好在快板可以随时换韵，重复毛病不难避免！

快板的语言是要从通俗中见出精彩来。它用的是人民口中的活语言。这种语言，经过精心加工，成为明快亲切、鲜明生动的韵语。这样的韵语，使文化高的和文化低的听众同样地爱听，受到感动，受到教育。别以为它通俗，就可以把一大堆白话随便 编到一处，即成快板。那不行！那还与快板离着老远！快板的大白话是最精彩的大白话。首先，要深入生活，学习人民的语言，而后不断习作，学会怎样运用与加工。要有向人民学习活语言，尊重这种语言的诚心。还要有认真对待快板，把它看为文学作品，精益求精的态度。这样才能写出好快板来。快板人人能写，但好的快板是要千锤百炼，下很大工夫的。

不要以为用些文雅的词藻会增加文艺性。快板的语言要通俗，现成，一听就懂。文雅的词儿不是绝对不可以用，但用的时候必须考虑好唱不好唱，易懂不易懂，与上边下边的词儿调谐不调谐。在一群通俗的字眼儿当中，忽然冒出个不常用的词儿，一定不合适。

总之，乍一看，快板似乎很容易写；其实，不用心去写，很难把它写好。要写好，真得下一番工夫。快板为广大人民所喜，是宣传教育的利器，值得下一番工夫去学习。

限于篇幅，未能更多地举例说明，而举出的例子又是匆忙中编出来的，不一定都恰当，供参考而已。

载一九六五年十二月《人民教育》第十二期

银幕上的《一百个放心》

我看过南京部队某部战士业余小话剧队演出的《一百个放心》等三出小话剧。剧本好，演的好，看了还想再看！

感谢电影工作者把这三出优秀小戏拍制成了影片，满足了多少多少观众想再看的愿望！我看到这部影片，如好友重逢，喜悦难以形容！我也想象得到，没有看过那三出好戏的，一定会非常高兴，能在银幕前和它们见面。

在我去看这部电影的时候，可有点不放心：首先是，这三出小戏在舞台上原是人物少，布景道具都极简单，道具不足之处则用戏曲中虚拟的手法补充上去——《烧煤问题》里既无真炉灶，也不真炒萝卜；而以桌代灶，以手式表示烹炒。这样，此种小戏才能够轻装就道，深入连队，云崖海岛，到处能演，尽到为工农兵服务的重任。我很担心，是不是拍制影片的时候，强调电影的特点，力求真实，不单灶须真灶，而且油瓶醋罐一应俱全，并真炒一大锅萝卜？若果如此，就必破坏了一些原来的朴素而可爱的表演风格，并且会使这种演出所含有的“乌兰牧骑”精神受到损失。这个损失可不小！

这点担心是多余的。电影工作同志们早已看到这个问题，并热爱原著，使之不受丝毫损失。这种看到新事物即热爱新事物的精神，值得钦佩！是呀，三出小戏的特点之一就是打

破了一些话剧的老框框，尝试了一些新演技、新措施，以期把话剧能够 送到任何地方去，天可为幕，地可作台，为广大人民服务。这种小戏的出现不是偶然的，它们是文化革命运动的产物。这一点万不可忽略，忽略了它，便会把打破了的框框又修补起来，也就使创造与革新落了空，白费了心血！

拍制这部影片的同志们没有忽略了上述的那一点。可是，他们若是只知忠实于原著，戏怎演，他们怎拍，岂不又成了死板板的舞台纪录片么？不是这样！他们真费了心思，想出了好主意。他们把三出内容各异的小戏用一条线儿穿了起来。这条线便是演剧小组同志们在戏前戏后如何活动。这个主意想的妙！只是一些简洁的渲染，影片可就活了，通体玲珑，生动舒展。这就是说，演剧小组如何登山涉水，送戏上门；如何吃苦耐劳，全心服务，也都描画出来了。观众既能看到那三出可爱的小戏，又能看到可爱的战士演员们在舞台外面的辛苦劳动。这真是一举两得：戏感动人，演员的忘我劳动也感动人。这才真是恰当地运用了电影的特长，该不更动的决不更动，该增加的适当增加。这部片子也就应当称为文化革命的产儿。

在看到这部电影之前，我还另有点不放心：拍制影片时，也许不用原班演员，都换上电影演员吧？我没有一点看不起专业电影演员的意思。我是切盼在银幕上看到会演戏的战士们。这个事实的本身就值得称颂宣传。他们文武双全，既是全身硬功夫的战士，又会写戏演戏。只有在新中国才能培养出这样的新型战士。我们都以有这样的战士而自豪！他们吃大苦耐大劳，连爬山渡海还都抓紧时间学习毛主席著作，或

编台词儿。大家，特别是文艺工作者，都该向他们学习。谁不盼望能在银幕上看到这些好战士好演员呢？真的，谁一看到他们，谁就会立刻精神焕发，欢欣鼓舞！

这点不放心又是多余的。银幕上出现的正是原班演员，并没有换人，看起来倍加亲切！而且连合唱队也由战士们组成！于此，我仿佛听到了电影导演在热情呼唤：来吧，听听我们文化革命中的战士歌声吧！

从演技上看，我觉得战士们并不是在演戏，而是在过着严肃而活泼的部队生活，而且越看越爱这种生活。因此，谁看了电影，谁都会有一百个放心！不，不但放心，而且受到鼓舞，受到教育。用原班演员来拍制此片实在是个高明的决定！战士与民兵看见这部电影会感到极其亲切，广大人民看见也会格外高兴，就是文艺工作者，特别是话剧与电影演员，也必会由观摩而获得不少启发。战士们的不事雕琢的演技，很容易看出，是来自部队生活。生活充实，自信心高，乃能不劳修饰而自中规矩。专业演员要演好工农兵，除了深入生活，与工农兵打成一片，恐无更好的途径。这部电影在演技上的成功，有力地说明了此理。我们知识分子，因为有点文化，事事总爱引经据典。于是，框框甚多，不敢革新。事实上，引经据典不过是吃现成饭，不肯独出心裁，从事革命。这部电影的拍法不是由图书馆找出来的，既不引经，也不据典，而是大胆地面向新事物，宣传新事物，真是难能可贵！

是的，这部电影通体爽朗、干净，既不冗长，又不卖弄花招儿，看着非常舒服。就是戏外渲染之笔，也都力求朴素简明，与三出小戏的风格一致，是为突出三出小戏，而不是

为场面热闹。这是符合多快好省的原则拍成的影片，我切盼能够多看到几部这样的影片！谨向参加拍制此片的战士们和电影工作者们致敬致贺！

载一九六五年十二月十五日《电影艺术》（双月刊）第六期

与日本友人的一次谈话[①]

老舍：北京解放后最大的变化，是由一个消费的城市，变成了一个生产的城市。因为这样子，家庭生活随着都变了。以前，在这里住的，是做生意的、做官的。他们往往是一个人挣钱一家子花。今天，大家都有工作了，那么家庭生活，就不能是一个老的、封建的、家长制的家庭。大家都出去工作，大家都独立了。特别是妇女，在那个老的、封建家庭里，男女的婚姻是要父母来决定的。现在，妇女们经济独立了，她就是有了婚姻的自由。拿我自己的家庭来说，我们的人不多，我自己有工作，我的太太也有工作，我的儿子、儿媳妇都有工作。我有三个女儿，现在只有一个小的在念书，那两个也都做事，都有工作。大家都有工作，生活上富裕了，家庭也就更和睦了，不会因为一个钱的关系而吵起来。以前我写的小说里，为了一点小事情，家庭不和了，打架了，拌嘴了。现在哪，个人有个人的工作，都有工作，小的纠纷就很少了。在今天，北京市民的精神状态有了很大的变化。那就是，第一愿意劳动了。以前这里封建的势力很大，总以为自己去劳动

① 本篇当是作者生前最后一次讲话录音，是日本广播电台（NHK）记者于一九六六年一月来华访问时录制的，距作者离开人世只七个月。由舒济根据田川纯三先生一九七九年十月送来的录音带整理。

是不光荣的。现在，改过来，劳动是光荣的，每个人都愿意参加工作。因为这样子，我们现在的北京就有很多的人，他们的儿女变成了工人阶级了。还有，像我们的北京市的人民代表，然后由北京市选出的全国人民代表，他们包括了北京的工人、农民。学校里也是这样，以前都是全国的有钱的儿女，来北京上学，所要的学费很大。现在我们哪一个大学里都有不少的工农子弟，这是一个很大的变化。最下层的，贫苦的劳动人民，他们现在都起来了，都翻了身。拿一个最生动的例子来说，比如我写的《骆驼祥子》这样的拉车的，他是没有希望的，他终身被剥削，一辈子做人们看不起的马、牛。现在哪，一位老的三轮工人对我讲，他，很早就拉车，是拉两轮的，后来他就蹬三轮的，到他现在儿子这一代，就开四个轮的，开汽车了，成为真正的运输工人。再拿天桥艺人、老艺人来说，他们要受种种的剥削、种种的压迫，因为那里是流氓恶霸的天下。现在许多老艺人呢，噢，他能够出国表演去，他感到非常的光荣。现在即使他还在天桥那儿，没有人剥削他，没有人敢压迫他，他是一个跟别人一样的尊严的人。

日记者：刚才老舍先生给我们介绍了北京市民生活变化情况，想问一个问题：现在已经有了这些变化，老舍先生有没有打算把现在北京市民的生活写成一个新的小说？要有这么个打算，它的题目、主题是什么？另外，老舍先生的过去小说在日本介绍时说是富于幽默。那么，在那种受压迫的情况下，一般劳动人民对待生活的态度、对自己的未来还是抱着希望的，幽默是不是从这方面来的？老舍先生要是写新的小说，它的主题、重点是什么地方？包括幽默这方面吗？

老舍：我很想来写新北京的人民的生活，但是，自己的生活不是那样子的丰富了。因为，像刚才我们说的，它现在是新起来的一班人了，这种生活，我了解得不够全面。加上自己的身体不太好，就没有法子，特别是跟青年能够多接近，比如到工厂去长 期地住下来。所以我只希望今后身体能够好一些，真正到农民、工人那里，一块住一个时期，一个长时期，能够写出一点新的东西来。因为自己对新的北京认识得不够了，毕竟得多方面吸收新的人物、新的事物才能有法子创作。因为这是一个很大很大的变化，不是稍微变了一点；稍微变了一点，我们很容易写。这是很大的一个变化，人民的思想、感情都变了，所以没有很长时期的了解，那是写不好的。

关于风格上，以前写的东西有一些幽默的地方，这个嘛，像刚才说的，人民虽然很苦，但还是有对将来抱有希望的一种幽默，在另一方面，它也是一种啼笑皆非的幽默，一种苦笑，不知是哭好哇，还是笑好。假如以后可能写小说的话，我那种幽默就是要从心里发出来的笑声了，而不是啼笑皆非的笑声。

解放以来，我写的话剧较比多，并不是说写话剧不要深入生活，而是话剧就是抱着一件事情，因为它只演两个多钟头嘛，抱着一件事情说，就够了！一个问题一件事。写小说就要更全面了，包括的东西更多了，所以我总觉得自己认识不够，也就不敢动笔来写长篇小说。话剧范围窄一些，小一些，较比的不需要那么多的时间去搜集材料。另一方面，以前我熟悉的那个生活，有不少人嘛，是天天起来坐在茶馆里

喝茶、玩鸟，那种游手好闲的生活现在差不多是没有了。小的事情呢，就经常写一点散文，比如介绍北京，无论是在家庭里还是在街道上，干净多了，这只能写一点散文介绍介绍，不够写一部小说的。再一方面，自己在文艺界的机构里，像中国文联、中国作家协会、北京市文联，还有不少事情，我也都得去参加。时间也不像原先那样充裕。培养下一代的作家，各种协会行政方面的事情，也要参加一些。

日记者：前几天我们到一般的北京市民家庭去采访。刚才老舍先生说要写一部新的小说，包括解放前后风俗习惯的变化问题，请您谈一下，在风俗习惯上解放前后的变化，还有那些没有变化的，请举一两个例子。

老舍：风俗习惯上有很大变化，以前嘛，很迷信。特别是过年、过节，都要烧香啊，求神啊，拜神啊，这个风俗变了。另一方面，关于一般的科学的常识增多了，因为这是必然的，没有这个就不能打倒迷信。比如医院，以前只有有钱的人可以上医院，现在我们有公费医疗，上一次医院无形中接受了很多的卫生知识。所以这一方面是提高得多了。第二是铺张浪费的东西，比如过年了，过节了，要买香啊，蜡明，买纸来烧啊，这种东西差不多很少了。以前结婚喽，做生日喽，添孩子喽，都要大吃大喝一顿，现在这也减少了。现在大家生活是非常的朴素。要提倡节约，就是那块地方我也还写着“勤俭持家”，告诉我的孩子们，都要节约。因为我们的国家还不是很富裕。我们要知道节约，勤俭持家，节约办事。这是一个普遍的新的风气。好多的老风俗还保存下来，比如像前几天，就是腊八，家里也熬粥，工厂里也熬粥，但是以

前哪，那个是含着迷信的内容，而且要把那个粥抹在树上，这棵树到明年结果子就多了，现在呢，腊八就是腊八，大家喝喝粥嘛，这个时候庄稼都收了嘛，各种豆子、枣子、栗子都有，大家喝一喝，没有迷信的意义，没有人再把它抹在树上，希望树明年多结果子；想结果子你得要想科学的办法。春节了，我们还是照常的庆祝，还是贴贴对子，挂挂画，但是那种迷信的东西少了，不接财神爷了，恐怕财神爷就是我们自己，自己创造出财富那才是光荣的，给财神爷磕头磕不出什么道理来，……老的风俗还继续下来，但是改变了它的内容了。

去年春天到日本，各处受到日本朋友的照顾、招待，心里非 常感激，我可以说，我们那五个星期，是我们感到最愉快的一段时间。我们体验到中日人民的友好，中国人民、日本人民是一致的，是无可遏制的一个大的浪潮。这对我们两国有利，也是对于世界和平的一件大事情。我要是不到日本去，我还感觉不到这么深，到了日本，感到日本人民这种对于中日友好的热忱，非常感动。我愿意借这个机会向一切见过面的、招待过、照顾过我们的朋友们致谢！致敬！

载一九八〇年一月《文艺报》第二期